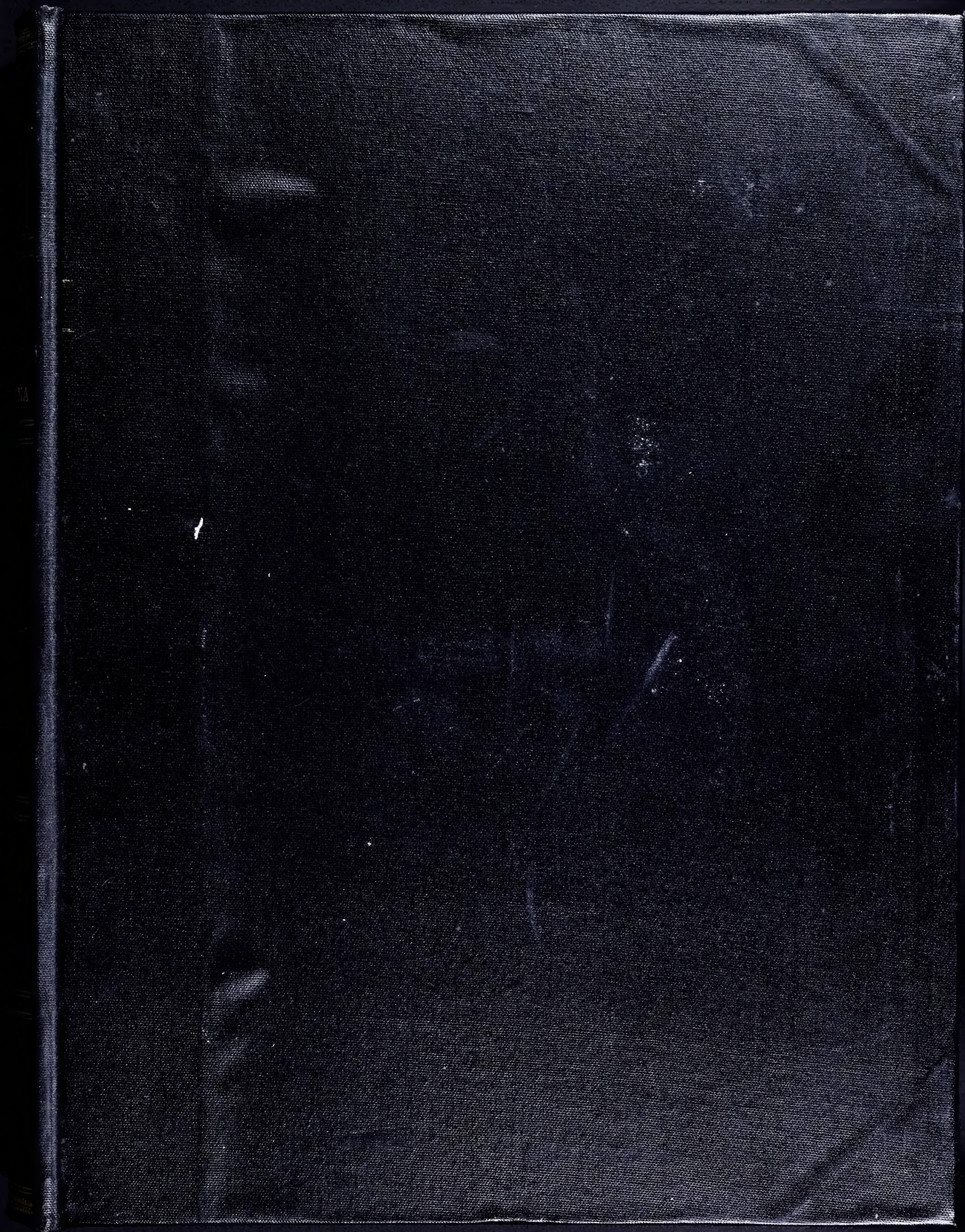




THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY



STORIA

DELL' ARTE CRISTIANA

VOLUME TERZO

PITTURE NON CIMITERIALI

Folios V 2

STORIA

DELLA

ARTE CRISTIANA

NEI PRIMI OTTO SECOLI DELLA CHIESA



SCRITTA DAL

P. RAFFAELE GARRUCCI

D. C. D. G.

E CORREDATA DELLA

COLLEZIONE DI TUTTI I MONUMENTI

DI PITTURA E SCULTURA

INCISI IN RAME SU CINQUECENTO TAVOLE

ED ILLUSTRATI

VOLUME TERZO

PITTURE NON CIMITERIALI

DALLA TAVOLA CVI ALLA TAVOLA CCIII

PRATO

GAETANO GUASTI | GIACHETTI, FIGLIO E C.

PROPRIETARIO-EDITORE | TIPOGRAFI

1876

OVERSIZE
N
7830
G24
1872
V.3

Proprietà letteraria e traduzioni interdette

PREFAZIONE

Il volume terzo della Storia, che insieme è il secondo dei monumenti, la Dio mercè, è compiuto; e ragion vuole che gli si pongano innanzi poche parole, le quali valgano ad additare il tenore delle parti che il compongono.

Questo volume contener deve le pitture non cimiteriali, cioè non destinate ad ornare le tombe dei morti, dovunque esse si trovino, o sotto terra, o sopra di essa. Sono adunque pitture fatte principalmente per render onore a Dio e ai suoi Santi, venerandoli nelle imagini che ce li rappresentano; cosa tanto connaturale alla umana famiglia, come dimostra il costume di tutte le nazioni: onde non è, nè fu mai ragionevole imputarlo a delitto alla Chiesa di Cristo, la quale è sorta condannando e tuttavia condanna l'idolatria, cioè l'indebito culto. Oltre a questo utilissimo fine un altro ve n'ebbe, ed è anch'oggi tra i popoli diffusissimo, quello cioè di ammaestrare dilettando, il che si fa ponendo sott'occhio, come presenti, i fatti che si sanno una volta avvenuti. La Chiesa può farlo richiamandone eziandio alla mente i sensi profetici e dommatici, relativi all'opera della redenzione, al governo che Iddio tiene delle sue creature, e come provvede loro e con quai mezzi pietosi le indirizza a conseguire il fine, pel quale le ha con ineffabile amore cavate dal nulla. V'è anche mestieri di stornarle dal male cogli esempii della virtù, o rappresentando loro la punizione che soffriranno coloro, i quali l'amore della virtù non alletta. Finalmente le pitture mirabilmente servono ad onesta ricreazione dell'animo: i quali fini e tutti o in parte possono essersi proposti quei, che secondando lo spirito della Chiesa hanno abbellito il sacro tempio di Dio e ornata la suppellettile tutta della cristiana società primitiva. Nel che se vi fu qualche disapprovamento dei Santi Padri, questo riguardò soltanto l'abuso; onde non si legge mai che essi riprovassero l'esercizio dell'arte, ma l'importuno, lo sconvenevole, l'insolito uso.

Tali sono le tradizioni a noi pervenute, le quali meglio e partitamente si narrano nei dodici libri del primo volume, dove tratto la Teorica e la Storia dell'Arte Cristiana.

Immenso sarebbe stato il numero delle pitture sacre, se riguardiamo a quanto ci si narra di quei tempi: ma la cosa è per noi ridotta quasi ad una semplice notizia; i varii casi della umanità, la caducità degli obietti medesimi, il furore degli iconoclasti e dei barbari ci hanno, come vediamo, privati delle cristiane pitture a segno, che

mettendo insieme anche quelle che furono già pubblicate e ora son perite, abbiamo appena potuto trovar materia da formarne un volume. Nè si può dire, che non vi sia stata solerzia nell'investigare, o criterio nel discernere, o diligenza nel mettere a profitto; essendo di lunga mano più agevole trovare chi m'imputi il troppo, che chi possa convincermi del poco. Nè però, quando ciò scrivo, ignoro che vi saranno di quelli, ai quali parrà scarsissima la mia raccolta, perchè trovano, a modo di esempio, sol quattro Madonne, dov'essi attendevansi a vedervi almeno quelle tante, che per inveterata tradizione attribuisconsi a S. Luca. Ai quali io rispondo, dichiarando quelle che ho prescelte. Ma poichè è verissimo, che *alius alio plura invenire potest, nemo omnia*, ed io in questa ricerca mi trovo essere senz'altro aiuto; accoglierò volentieri chiunque saprà additare qualche particolare monumento, che si possa dimostrare essersi da me senza ragione omesso. Or io so, a modo di dire, che al monte Ato, nei trenta monasteri, non v'è una sola pittura anteriore al secolo VIII compito.

Segue ora che io dia conto dei pezzi che ho raccolti e dell'ordine con che mi è sembrato doverli distribuire.

Comincio l'elenco delle Tavole dalle così dette imagini Acheropite, cioè non fatte dall'arte, e però non per opera d'uomo (Tav. 106). Conveniva assegnar loro il primo posto, seguendo l'opinione, che le riporta agli anni della vita pubblica di Cristo. L'imagine di Edessa, ora in Genova, quella della Veronica, ora in Roma, e le due dei lenzuoli, l'uno di Torino, l'altro di Besanzone, vi prendono luogo. Pongo appresso l'imagine di S. Maria Maggiore, che dir si suole di S. Luca, e tre con essa (Tav. 107), la cui storia o è certa, o può passare per verosimile. Certa è quella dell'Odegetria di Costantinopoli, creduta oggi in Pera; certa è quella della Nicopea di Venezia; può passare per tale la dipinta di smalto in S. Maria in Campitelli, della quale consta che è antica, e la tradizione afferma che era di S. Galla.

Ai primi esordii del secol V furono poste in S. Paolo di Roma le imagini dei Papi, che occupano le Tavole 108-111.

Circa il secol VI furono scritti e ornati di miniature i due codici greci della Genesi, l'uno di Vienna (Tavv. 112-123), l'altro della Biblioteca Cottoniana (Tavv. 124-125). Bellissime sono le miniature, che per fotografia ho tratte dal codice viennese, ma la loro importanza è ora grandissima per la storia pittorica dell'Asia, dopochè ho dimostrato la loro origine essere asiatica. Poche sono le pitture estratte dalle pagine combuste del codice cottoniano, e già fatte pubbliche nel secolo scorso dal signor Goodwin: ma io debbo esser lietissimo di aver potuto felicemente aggiungerne due nuove e intere, da me scoperte nelle schede parigine del Peiresc, a cui erano state delineate e trasmesse, prima che il codice fosse quasi per metà dalle fiamme consumato. A questi due codici greci fo seguire le miniature latine inedite del codice di Montamiata, ora nella Biblioteca Laurenziana di Firenze, le quali si credono del secol VI (Tavv. 126, 127). Passo quindi colle Tavole 128-140 alle miniature del celebre codice siriaco di Zagba nella Mesopotamia, gioiello della Laurenziana, il quale fu scritto nella seconda metà del secol VI medesimo, quantunque l'originale delle pitture di necessità rimonti ad epoca anteriore. Esse sono state prese, come le amiatine, in fotografia, e diligentemente disegnate. Così perveniamo tra il fine del secolo VI e i principii del VII, ai tempi di S. Gregorio Magno, ai quali si attribuisce il codice latino di Cambridge, le cui pitture ho espresse nella Tavola 141, servendomi a tal uopo di una buona fotografia. Sotto l'impero di Giustiniano, Cosma l'indicopleusta, dopo un lungo viaggio nelle Indie, che gli procacciò tal soprannome, presa la cocolla in Alessandria, scrisse un libro a scopo dommatico, nel quale, da artista che era, pose miniature all'uopo nostro pregevolissime. Il codice vaticano, dal quale prendo le mie Tavole 142-153, non conserva tutte le pitture, che Cosma afferma nel testo di avervi introdotte, ma è una copia assai ben fatta e non molto posteriore,

essendo a giudizio del Mabillon del secol VII all' VIII. Era opportunissimo questo saggio dell'arte alessandrina, ond'io con somma cura ne ho fatte ritrarre le fotografie e dai lucidi di queste l'incisione.

Tra le molte pitture della chiesa sotterranea di S. Clemente due sole ho scelte per la Tavola 154, le meno considerate e le meno spiegate di tutte; ma di somma importanza, se dobbiamo ad esse il ritratto di Flavio Clemente Martire e della Vergine Domitilla sua nipote. Su questa Tavola eziandio trovasi la pittura oggi perduta del tutto, che fu scoperta nell'oratorio dedicato a S. Felicita presso le Terme di Tito. Io mi son giovato di una delle copie che ne furon fatte al tempo della scoperta, di quella cioè conservata nella Biblioteca Vaticana. Della original pittura oggi rimane appena un'ombra: solo le epigrafi hanno qualche miglior conservazione; la principale è ancor stata compita colla scoperta di alcune voci omesse nei disegni precedenti, le quali hanno determinato il senso non ancor compreso di tutta la leggenda.

Nella Tavola seguente 155 sono stato astretto a porre due pitture della chiesa sotterranea dei SS. Silvestro e Martino, le quali non avrebbero dovuto avervi luogo, se mi fosse stato concesso di farvi rappresentare le due pitture di un codice vallicelliano, alle quali l'aveva destinata. Non ho rappresentato quell'unica già nota per le stampe, perchè sarebbe rimasta la Tavola per metà vuota: io dunque le ho descritte ambedue giovandomi per una di esse delle precedenti pubblicazioni, per l'altra della descrizione datane dal Bianchini. È deplorevole, ma per buona fortuna non vi sarà da lamentare in questo volume altra involontaria omissione, avendo trovati per tutto altrove cortesissimi i pubblici uffiziali e gli amici cordialissimi. A tutti costoro io adunque, e meco quei molti che profittano e profitteranno delle belle Tavole di quest'Opera, professeremo gran debito di gratitudine e di riconoscenza, specialmente poi verso i Prefetti delle Biblioteche, la Vaticana di Roma, la Laurenziana di Firenze, l'Imperiale di Vienna, la Collegiale di Cambridge, che non la gretta meschinità di un mal fatto disegno e in parte già noto, ma le più stimabili e stimate ricchezze di miniature greche, siriache e latine da loro possedute, anche quelle che a niun altro erano state finora concesse, mi hanno con amorevole condiscendenza messe in mano, delle quali va ora meritamente altiero questo Volume. Tornando alle pitture prese dalla chiesa dei SS. Silvestro e Martino, io farò notare che la loro introduzione fra queste Tavole non sarà inutile, poichè sono state sempre reputate di epoca alta, il che, come or si vede, non può esser vero. Nella Tavola 156 trovansi delineate tre pitture, una siriaca, del secol VII, una greca, una latina; alle quali se vedesi congiunta una quarta quantunque di epoca posteriore al secolo VIII, egli è perchè mi è sembrato doversi per la sua importanza introdurre in queste Tavole, riguardando essa la condizione di S. Prospero, del quale dubitavasi sinora se fosse stato ecclesiastico, o semplice laico. Importantissimo sarà il vedere per la prima volta ben delineata, secondo il vero, la famosa imagine di S. Anastasio persiano. Essa è asiatica e di stupendo lavoro. Le copie che se ne avevano finora erano mal fatte: niuna rappresentava il segno del laccio intorno al collo del Martire. La spiegazione da me proposta era nuova, ma le ulteriori scoperte la dovevano dimostrare verissima.

Il costume persiano del laccio da me ivi messo la prima volta in luce a dichiarazione di quel segno, riceve la più ampia e decisiva conferma da un capital passo, che si legge negli Atti di S. Sira persiana (*Boll.* 18 maggio, pag. 178). Ivi è scritto, che i magi fecero segnare il collo di lei, secondo l'usanza volgare tra' Persiani, prima di tagliare la testa ai rei; e ciò perchè quel segno servisse di prova, che quella testa era veramente di lei: *Σφραγίσαντες τὸν τράχηλον αὐτῆς, κατὰ τὴν παρ' αὐτοῖς κρατοῦσαν συνήθειαν, ἵνα μήτε ἄλλην ἀντ' ἄλλης οἱ παραλαμβάνοντες αὐτὴν ἀπαγάγωσιν, μήτε ἀποθανεῖν αὐτὴν προφασίσωνται· καὶ γὰρ τὴν τοιαύτην σφραγίδα χωρὶς τοῦ τμηθῆναι*

τὴν κεφαλὴν ἐξενεγκεῖν οὐκ ἰσχύουσιν. E a pagina 180 si avverte, che dai magi le fu di nuovo segnato il collo: *καὶ τὸν τράχηλον αὐτῆς πάλιν ἐσφράγισαν. μήπως τινὲς ἑτέραν ἀντ' αὐτῆς ὑποβάλωσιν*. La miniatura sopra avorio del dittico quiriniano di Brescia, non dovrà parere un piccolo guadagno per chi cerca il vero ritratto dei tre Padri della Chiesa latina, Girolamo, Agostino e Gregorio. Pongo termine alle miniature dei codici colla pubblicazione delle composizioni celebratissime del rotolo palatino, che tutta quasi rappresentano la storia di Giosuè. Questo insigne monumento si compone di più fogli di pergamena insieme incollati fino alla lunghezza di undici metri. Essa è dal Seroux D'Agincourt assegnata al VII od VIII secolo (*Storia dell'arte*, ed. Prato, vol. IV, pag. 189, vol. VI, pag. 105). Il Winckelmann ne fa elogi maravigliosi: non avrebbe quindi potuto tralasciarsi nella Storia dell'Arte Cristiana. Tutto questo rotolo si è per la prima volta interamente dato alla luce nelle undici Tavole, che cominciando dalla 157 vanno alla 167.

Vi ha un genere di pittura che sta tra mezzo al musaico in vetro e allo smalto. Esso è in foglia d'oro saldata a fuoco fra due lastre di vetro, graffita, e in certi particolari dipinta a colori di smalto. Sono calici, sono patere, che il Buonarruoti chiamò cimiteriali, perchè nella maggior parte cavati dai sepolcri, fuori dei quali trovansi affissi, ma non perchè destinati dall'arte a quell'uso. A me è sembrato, che partecipando essi della pittura e del musaico stessero bene collocati fra l'una e l'altra classe. I Vetri adunque cominciano dalla Tavola 168 e terminano colla Tavola 203, dove il volume terzo della Storia e secondo dei Monumenti ha fine.

Se le dichiarazioni di questi Vetri trovansi esser generalmente più ampie delle altre di questo volume, il motivo si è, perchè a questo prediletto genere di sacri cimelii non mi è sembrato dover togliere quel manto, del quale gli ho vestiti la prima volta, quando niuno dei moderni scrittori aveva pubblicato alcuna classe di figurati cristiani monumenti primitivi. I miei lettori vi troveranno nuovi ritocchi e novelle osservazioni, specialmente relative ai dubbii mossi dai critici, ovvero alle spiegazioni diversamente proposte dai dotti.

Il metodo da me seguito nel dare incise le miniature dei codici è tale, che le iscrizioni inseritevi dai calligrafi siano stampate nel testo, ma omesse nelle Tavole il comun delle volte. Così ho provveduto alla istruzione e insieme sgombrate le composizioni dalle frequentissime leggende, che di necessità avrei dovute dare in piccolissima forma, dappoichè le originali pitture sono generalmente ridotte alla metà del vero: il che avrebbe anche accresciute le difficoltà della incisione.

Il carattere greco, che vedesi adoperato nel testo è quello del codice greco sinaitico, simile a quello dei codici stimati più vetusti. Non ho peraltro inteso di esprimere la particolar forma degli alfabeti, ma me ne son servito, perchè non ho qui trovato altro carattere, che mi rappresentasse le tre lettere di forma tondeggiante ϵ, ϲ, ω, che sono comuni a tutti quei codici, dai quali ho tratte le miniature. Altro di meglio non v'era nella tipografia. Riguardo alle epigrafi latine, ho adoperato il carattere comune, con questa particolarità soltanto, che niuna differenza ho posta fra il *v* consonante e l'*u* vocale, tutte le volte che ambedue questi elementi son figurati al modo medesimo con quell'*u*, che noi siamo soliti ora adoperare soltanto per l'elemento vocale. Così vedesi nel nostro testo tratto dal codice gregoriano UULPϵS, a modo di esempio, e non VVLPES, poichè in esso codice si adopera l'elemento ϵ, detto lunato, dalla forma di mezza luna.

IMAGINI ACHEROPITE

PROEMIO

Tre sole imagini acheropite novera Antonio Sandino (*Hist. fam. sacrae, de Christo* c. XIX): quella portata in Edessa ad Abgaro, il sudario della Veronica e la santa Sindone. Il Gretsero vi aveva annoverata anche la camulianense di Cappadocia (*Syntagma de imag. non manuf.* c. 1), memorata da Cosma diacono nel Concilio niceno secondo (Ed. Hardouin IV, 3, 14), della quale S. Gregorio di Nissa aveva steso un peculiare ragguaglio, e che fu erroneamente da altri confusa coll'edessena. Consta che la camulianense fu portata a Costantinopoli l'anno 514, nono di Giustino (V. Cedreno, p. 308), ove di poi le fu instituita un'annua solennità che celebravasi il 9 agosto e l'11 dello stesso mese, in memoria di un miracolo operato sotto Tiberio II. Se ne servì Prisco per sedare una ribellione dell'armata (V. Cedreno), ed Eraclio la portava sempre seco insieme colla imagine della Vergine (V. Teophanis *Chronogr. in Heraclio ex Pisida*, ed. Foggini, Romae 1777, p. 337 e l'*Historia Miscella*, l. 18). Lo storico Simocatta scriveva agli esordii del secolo settimo (l. 1, c. 3), che un'imagine non manufatta si venerava in Amida e che questa era copia dell'archetipo che veneravasi a Roma: *ἀρχέτυπον γὰρ ἐκεῖνο θρησκεύουσι Ῥωμαῖοι, τι ἄῤῥητον.* Ma in quell'epoca di Filippico Bardane, della quale ivi parla Simocatta, l'imagine acheropita del Salvatore non era ancora in Roma, essendovi essa venuta sotto Leone Isaurico. Par quindi chiaro che l'imagine di Amida, della quale Simocatta dà notizia, fosse una copia della Veronica, la sola che allora, come archetipa, veneravasi in Roma; laddove l'imagine di Amida fu rimandata da Filippico a Simeone vescovo, terminata che ebbe la guerra coi Persiani. Non è da far maraviglia che imagini di tanta venerazione siano state copiate più volte, e che alle copie siasi passato, con senso improprio, il nome di acheropite. Però Costantino Porfirogenito assai lodevolmente distingue le copie tratte da questi originali non manufatti, chiamando, nella orazione edita dal Combefis (*in Manipulo*, p. 95) gli originali *ἄγραφοι* e *προτότυποι, κυρίαι* ed *ἀληθαὶ εἰκόνες*, le copie *μεταγραφεῖσαι* e *μεταληφθεῖσαι εἰκόνες*. Non così dopo di lui altri scrittori, come ha ben notato il Gretsero (*Synt. de imag.* c. VI): *Vides hic accidisse, quod circa similia complura, ut exempla inde peterentur nomenque prototypi ipsi apographo tribueretur, illaeque etiam imagines quae manufactae erant, non manufactae appellarentur, quia ex non manufacta effigiatae erant.* Alle quattro noverate si potrebbe aggiungere l'acheropita, mandata dal santo patriarca Germano a papa Gregorio II; ma io son persuaso che questa sia la camulianense, della quale più non si parla dagli storici greci. Quanto al nome di acheropita noi ne leggiamo una interpretazione singolare, data da Megisto abbate (*Cod. miscell. ms. Bibl. vat.* fol. 12, 2), e da Giovanni diacono, il quale forse l'apprese dagli scrittori bizantini, forse l'imaginò egli per mettere d'accordo due diverse tradizioni intorno ad una medesima imagine, altri dicendola dipinta da S. Luca, altri da mano celeste. Certo è che egli scrisse chiamarsi acheropita, *ἀχειροποίητος εἰχών*, quella imagine che sia stata abbozzata da S. Luca, ma compita da mano celeste: *Quam Lucas evangelista designavit, sed virtus Domini angelico*

perfecit officio. Gli antichi scrittori greci sono i primi narratori di queste imagini acheropite, quantunque Simocatta (loc. cit.) affermi che i Romani chiamavano acheropita l'imagine di Cristo, venerata in Amida: ἀχειροποίητον δὲ τοῦτο Ῥωμαῖοι κατονομάζουσι. Ma essi non fanno la confusione che qui vediamo, delle imagini dette di S. Luca colle acheropite, sibbene i più tardi scrittori, fra i quali è Teofane Cerameo, (*Hom.* XI, p. 64), autore del secolo nono, che chiama la imagine di Taormina, la quale tenevasi fosse di S. Luca, imagine di mano non umana: τὸ ἀχειρότευκτον αὐτῆς ἀπεικόνισμα.

Non essendo mio scopo aggirarmi in questo labirinto, ma sì di riunire in un sol corpo tutti i monumenti cristiani figurati, qualunque sia l'origin loro, purchè si possa provare, che antecedono l'epoca da me prefissa per termine al mio lavoro, io narrerò quanto sappiamo per tradizione di ciascuna imagine sì di Cristo come della Vergine. Dove la tradizione scritta manca, e ogni altro argomento, ancor io dovrò tacermi, quantunque possa esser vero, che alcune imagini da me omesse, veramente siano anteriori al secolo nono.

TAVOLA CVI.

1. IMAGINE EDESSENA. Nel settimo Concilio generale citasi Evagrio, il quale narra che gli Edesseni, vedendosi stretti d'assedio dai Persiani (ciò avvenne nel 545 dell'Era nostra), portarono con pompa in processione l'imagine che Gesù Cristo mandò ad Abgaro. Costantino Porfirogenito lesse in qualche altro autore, che questa imagine era nascosta e che in quell'occasione dell'assedio fu rivelato al vescovo Eulalio ove fosse. Eusebio che pur trasse dagli archivii di Edessa le lettere di Abgaro e di Gesù Cristo e le inserì nella sua Storia (*Hist. eccl.* I, 13), non vi trovò nulla che rassodar potesse questa tradizione: nè parmi probabile che, come taluni sospettano, abbia mutilate quelle lettere, togliendone il passo che riguardava la dimanda del ritratto e l'invio o la promessa fattagli da Cristo; perocchè tal mutilazione avrebbe fortemente disgustato gli Edesseni, il che non sappiamo che avvenisse. Noi ignoriamo adunque come siasi diffusa l'opinione che l'imagine edessena fosse venuta in Edessa, mandatavi dal Signor nostro. Certi siamo soltanto, che quarantanove anni dopo il narrato rinvenimento, cioè al 594, nel quale anno diè Evagrio alla luce la sua istoria, l'imagine di Edessa tenevasi essere opera non umana, ma celeste: τὴν θεότευκτον εἰκόνα ἣν ἀνθρώπων μὲν χεῖρες οὐκ ἐργάσαντο, Αὐγάρῳ δὲ Χριστὸς ὁ Θεὸς ἐπεὶ αὐτὸν ἰδεῖν ἐπόθει, πέπομφε. Ma poichè Evagrio dice di cavar da Procopio tale narrazione, si dovrà necessariamente darle una maggiore antichità. Questo scrittore morì sotto Giustiniano o poco dopo, ma nelle sue opere oggi non si legge quello che Evagrio dice di avervi trovato Fa d'uopo del resto osservare che quelle istorie non ci sono pervenute intere: *et finem edessenae obsidionis hodie desiderari*, scrive il Casaubono (*Exercit.* 13, 8, 31); e il Sandino (*Hist. fam. sacrae ex antiq. monum. collecta*, Patavii 1764, p. 262) pensa che fosse in quella digressione del libro IV *de Bello Gothico* (c. 14), ove racconta alcuni miracoli, avvenuti in tempo della edessena oppugnazione. Questa testimonianza di Procopio sarebbe vinta di lunga mano da altra assai anteriore, se fosse vero che si trovi negli atti del martirio di Samona e Guria edesseni, scritti non molto dopo il 306 (*ap. Surium* ai 15 di novembre, XVII Kal. dec.) e, a giudizio anche del Baillet, autentici. Ma il Sandino (op. cit. p. 160), che ne cita il passo, non ha badato che quel luogo, ove se ne parla, non fa parte degli Atti, ma appartiene al testo del Metafraste, al quale autore devesi perciò attribuire quel giudizio. Dopo Evagrio e sul principio del secolo ottavo, S. Gregorio II papa parla dell'imagine, mandata da Cristo ad Abgaro, come di cosa certa, scrivendo a Leone Isaurico: ὁ Χριστὸς ἀπέστειλεν ἰδιοχείρως ἀντίγραφον καὶ τὸ ἅγιον καὶ ἔνδοξον αὐτοῦ πρόσωπον. E tal opinione è pure di Teofane Cerameo (*Hom.* XX, p. 129, ed. Scorso), il quale scrive: αὐτὸς ὁ δεσπότης ἐν σινδόνι τὸ ἴδιον εἶδος ἀχειροποιήτως μορφώσας Αὐγάρῳ τῷ τῆς Αἰδέσσης τοπάρχῃ ἐξέπεμψεν, e similmente opinarono il Metafraste e molti altri dappoi. A noi non è dato di allegar nuovi testi e scrittori d'epoca anteriore a quella di Evagrio, a fin di stabilir meglio questa tradizione. Ciò che sappiamo di certo è che questa imagine stette in Edessa fino all'anno 944, quando Romano Lacapeno, avutala dai Saraceni nei patti di resa, la trasportò in Costantinopoli (1);

(1) In Edessa vi erano inoltre tre copie di quella imagine acheropita (*Costant. Orat.* p. 95, nelle *Orig. rerumq. Constantinopol. manipul.* Paris 1665, ed. Combefis), due delle quali non acheropite ed una terza ancor essa acheropita, perchè quantunque copia, pur tuttavia dicevasi miracolosamente impressa sopra una tegola che copriva l'acheropita, chiudendo il loculo, ove era stata nascosta. In un borgo chiamato Mabuc (*Id. ibid.* p. 81) se ne venerava una sopra tegola, detta ancor essa acheropita.

il che narrasi dal genero di lui, Costantino Porfirogenito, nella orazione sopraccitata. Nè sappiamo di altra traslazione avanti a quella avvenuta fra il 1360 e 1363, quando Leonardo Montaldo genovese, capitano di Romania, a cui per i servigi resi all'Imperatore di Costantinopoli era stata data in dono, se la portò a Genova e la tenne in sua casa finchè visse. Oggi ella si venera in S. Bartolomeo degli Armeni, alla quale chiesa il Montaldo la lasciò per testamento l'anno 1384, e vi fu trasferita nel 1388 (V. Calcagnini, *Della imagine edessena*, Genova 1639, osserv. IX). I Greci la chiamavano il santo sudario, τὸ ἅγιον μανδήλιον, le quali parole non meno che le due sigle **IC XC** furono soprascritte alla imagine, quando la tavola, sulla quale è collocata, fu coperta da lastra d'argento ed ornata di una cornice, ove sono rappresentate in dieci quadri le istorie che la riguardano. Questo volto del Redentore ha fronte larga, capelli lisci e discriminati: la barba appena veste le guance, lascia svelata la punta del mento, ma unita coi quantunque tenui peli del labbro superiore termina in acuta punta. Le stampe che ne vanno attorno nol rappresentano, e però avendo io tentato invano di averne una fotografia, do in sua vece una fotografia di un esattissimo disegno, cavato dal pittore Chiosone che ebbe presso di sè il prezioso monumento per quindici giorni, e il copiò accuratissimamente per l'Imperatrice delle Russie. Il Baronio opinò che l'imagine edessena si conservasse in Roma nel monastero di S. Silvestro in capite, e il Giacchetti scrisse che invece era in S. Pietro, cui diè assenso il Martinelli (*Imago B. M. vindicata*, p. 35 e seg.). Il Giacchetti cogli altri che il precessero forse fu indotto a tal parere da certe parole che lesse negli atti di S. Cecilia, manoscritto giudicato anteriore di seicento anni al suo tempo: *Ipsa quidem Sindon ad Romam pervenit et usque ad hodiernam diem ibidem esse videtur, quae posita est modo in Basilica b. Petri Apostoli.* Ma seguendo in questi atti a narrarsi che essa imagine è nell'oratorio o sia cappella chiamata della SS. Vergine, *ad locum et oratorium qui appellatur Sanctae Dei Genitricis semperque Virginis Mariae,* egli è facile accorgersi che questo antico scrittore cadde nell'abbaglio di credere che il volto di Edessa era il velo detto della Veronica (1), il quale si conservava allora e tuttavia si conserva nella cappella predetta, come tosto diremo. Quanto al Baronio, basti notare che non si trova chi prima del 1587 abbia fatto menzione dell'imagine di S. Silvestro in capite.

2. Imagine e volto santo, detto della Veronica. Il velo detto della Veronica si conserva nella Basilica di S. Pietro, ed era in Roma venerato da gran tempo, per testimonio di Simocatta che addita in Roma un archetipo della imagine di Amida. Era, dicesi, in S. Maria della Rotonda, quando papa Giovanni VII fabbricò nel 705 la cappella detta di S. Maria *in Beronica* (V. Anast. *in vita.* Cf. Grimaldi, *Della sacros. Basil. di S. Pietro in Vaticano*, l. I, c. 2, Roma 1750). Il Paciaudi nella prefazione all'operetta sua *De balneis vett. christian.* (Romae 1758, p. XVII) confonde, non so come, l'imagine della Veronica con l'imagine acheropita che Stefano III portò in processione, quando Aistolfo minacciava Roma, ed il deduce dalle parole di Matteo Paris (*Hist. ad an. 1216*, Lond. 1690) ove dice, che Innocenzo III *effigiem vultus Domini quae Veronica dicitur, ut moris est, de ecclesia versus hospitale S. Spiritus reverenter cum processione gestasse.* Il Paciaudi anche stima che le parole, *ut moris est*, dimostrino una imagine essersi portata diversa da quella della Veronica (da lui detta *Vera Icon*); ma qual altra imagine in quei tempi si poteva portare se non l'acheropita? Di questa sappiamo essere stato solito che si portasse processionalmente il dì dell'Assunta. Laonde non è malagevole il credere che Innocenzo III la portasse anche in quell'altra occasione che è la narrata dal Paris. La più antica testimonianza del velo della Veronica in Roma si avrebbe da S. Metodio presso Mariano Scoto (*in Chron. ad an. 39*), già citata dal Baronio, dal Gretsero e da altri, ove narra, che Tiberio l'ebbe *a quadam matrona nomine Veronica, quae ipsius Salvatoris nostri aspectum ipso exprimente atque contrahente reconsignatum habuit.* Ma il Thilo che l'ha trovata *in libello perantiquo* (*Cod. paris. 2034, saec.* IX, fol. 151, v), non crede probabile che sia del S. Vescovo di Tiro (*Prolegg.* CXXXVII *ad Cod apocr. N. Test.*) fiorito sullo scadere del secol terzo, e così era sembrato a Giacinto Serry (*Exercit.* 53, § 4). Nella narrazione, edita dal Baluzzi, che ho citata di sopra, la Veronica è soprannomata *Vasilla*, e vi si legge, che essa dipinse quel volto (Baluzzi, *Miscell.* IV, p. 57): *iconium eius sive amori suo depinxit dum adhuc Iesus esset in corpore ipsum scientem;* e p. 57, *pro amoris eius studio imaginem sive eius facturam ipsius depinxit.* Il codice della Vaticana che fu forse letto dallo Stapleton (Baron. *an.* 34, n. 138) e del quale l'Henschenio desiderò la pubblicazione (*ad IV febr.* p. 450), dice che questa Veronica, oriunda di Tiro, era stata guarita tre anni prima da Cristo col tocco della fimbria del pallio, e che ella se ne fece il ritratto, ed essendo mandata a Roma da Volusiano (2) il portò a Tiberio e di poi il consegnò a S. Clemente papa, donde è avvenuto che rimanesse in Roma. Ma lasciata da parte questa leggenda, diciamo piut-

(1) Anche questo errore è di più antica data, perchè Costantino Porfirogenito (*Orat.* p. 85) riferisce come vecchia tradizione che la tela mandata ad Abgaro fu quella che è detta della Veronica, impressa quando Gesù era condotto al supplizio. Citasi un ms. della Vaticana, ove si legge da chi e quando fu portato a Roma il volto della Veronica. Credo che sia quello già pubblicato da altro simile codice posseduto dal Mansi, che è scorrettissimo e fu da lui giudicato della fine del secolo VIII (p. 55, ed. Baluzzi, *Miscell.* t. IV).

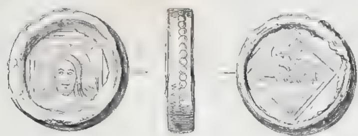
(2) Volusio Saturnino, legato della Siria ai primi anni di Tiberio morto al 773, vigesimo anno della vita di Cristo, o sia vigesimoquinto, non può aver servito a coniare il Volusiano della leggenda.

tosto che di questo velo deve intendersi che parli il Simocatta citato di sopra. S. Niceforo (*Antirrh. adv. Epiphanid.* c. XII) invece chiama in testimonio la pittura detta acheropita, che si conserva nel *sancta sanctorum*. Eccone le parole: Μαρτυρείτω τὰ ὁρώμενα καὶ πειθέτω τὰ πραττόμενα ἐξ ὧν καὶ εἰς δεῦρο ἤτι τῶν Ἐδεσσηνῶν ἐνσεμνύνεται καὶ ἡ Ῥωμαίων πρεσβυτέρα ἐγκαλλωπίζεται πόλις. Il Pitra scrive in nota che la imagine edessena certamente fu una volta portata a Roma, ove si conserva tuttavia, a detta del Baronio, in S. Silvestro in capite, e ci rinvia al Trombelli (*Disp. IX de SS. Imag.* c. 34 segg.) e allo scolio di Andrea Cretese, che si legge in S. Damasceno (*De fide orth.* c. IV, c. 27, car. 17). Ma non è così, e l'imagine edessena stette in Edessa sino a Romano Lacapeno e il Damasceno e Andrea Cretese (1) affermano che v' erano in Gerusalemme e in Roma, quando eglino scrivevano, cioè verso la seconda metà del secolo ottavo, le imagini di Gesù e della Vergine, dipinte da S. Luca. Ma ciò non ha niente che fare colla imagine di Cristo acheropita del *Sancta Sanctorum;* poichè essi parlano della imagine della Vergine e di Gesù e non del Salvatore soltanto, qual è quella del *Sancta Sanctorum;* ed in oltre essi la dicono imagine dipinta da S. Luca, laddove acheropita significa imagine non dipinta da mano d' uomo, ἀχειροποίητος εἰκών, se non si vuole che abbiano confuso ancor essi, come Giovanni diacono e Teodoro Cerameo, le acheropite colle imagini che la tradizione attribuir suole a S. Luca. Questa interpretazione si convalida, se la mettiamo a confronto con altro luogo di S. Giovanni Damasceno, nel quale riferisce la stessa cosa relativamente alla Vergine, dipinta da S. Luca, che qui sembra riguardare anche Cristo. Trovasi il suddetto passo nell'orazione contro il Cabalino, o sia Costantino Copronimo, edita dal Le Quien, ma che si ha più intera dal Gallandi (*Bibliot. veter. PP.* t. XIII, p. 363, n. X).

2. L' IMAGINE ORIGINALE DELLA VERONICA che è nel Vaticano dicesi molto scolorita, a tal che vi si vegga soltanto una ombra di umana figura. Gli ostacoli incontrati non mi hanno permesso d' interporre il mio giudizio. La stampa in tela che ho sott' occhio e passa per la vera effigie del sacro volto ce lo rappresenta similissimo alla imagine di Edessa, la quale è in tela incollata sulla tavola, ha i capelli lisci, discriminati alla cervice, separati in due liste, che spuntano a destra e a sinistra della barba, ma sono più tondeggianti e meno aguzzi. Gli occhi che sono aperti in quella di Edessa, in questa vedonsi chiusi, e la bocca è alquanto aperta, come se anelasse e languisse. Inoltre vi si vedono tre sfregi, due sulle guance e uno sulla fronte, dal quale gocciola sangue, come dagli occhi e dalle labbra in gran copia: queste gocce sono dello stile medesimo che quelle dipinte sulla fronte di S. Anastasio sinaita (tav. 155, 2). La imagine di questo volto santo che io stampo, omette le gocce di sangue ed ha aperti gli occhi. Queste due emendazioni mi parvero necessarie, perchè le antiche copie, sebben non del tutto accurate, nondimeno son concordi in queste due particolarità. Che poi non si siano fatto scrupolo di aggiugnere le gocce di sangue e socchiudere gli occhi, il dimostra anche la corona di spine, aggiunta in un lapislazzulo assai bello, pubblicato dal Vettori (*Il fiorino d'oro*, pag. 434), coll' imagine della Veronica stante in atto di tenere il velo disteso, ov' è figurato il volto santo coronato di spine. Il volto santo e l' acheropita formando le due glorie di Roma, furono ritratti sull' antico docato di oro ai tempi di papa Nicolao III e si usò in ispecial modo figurare il volto santo sugli *Agnus Dei*, che si distribuivano ai pellegrini. Di questi, tre tuttavia rimangono; il primo fu pubblicato dall'Arigoni nell' appendice al volume III delle *Antiche monete;* il secondo ci fu dato dal Paciaudi in fine dell' opera *De Balneis vett. christian.* (Romae 1758, p. 214); il terzo, che è più antico, fu trovato nell' agro romano e veduto da me e fatto disegnare. Componevasi di due lastre di vetro graffite in oro, che serravano in mezzo la cera benedetta, e vedevansi intorno cinte da una lamina di ferro assai corrotta dall' ossido, sulla cui esterna grossezza era una sottilissima lamina di rame, con un filaro di globetti levati a stampa, che doveva una volta reggere l' appiccagnolo; il quale essendosi rotto, era stato fatto dal divoto pellegrino in sua vece un piccolo foro nella lamina di ferro, onde portar quella cera pascale sospesa al collo. L' imagine del volto santo che in alcune copie è coronata dalla nuda croce, qui è cinta di nimbo crocigero, dal qual nimbo spuntano raggi in quattro parti divisi, essendo essa imagine in un graffito riquadro. L' agnello al riverso è ancor esso cinto di nimbo e va a sinistra guardando a destra e portando in alto sul dorso la croce monogrammatica accompagnata dall' alfa e omega Α Ω: dal corpo di

(1) Il brano citato dal Pitra trovasi nelle opere del Damasceno in fine del libro quarto *De fide orthod.* c. 16, ove faceva parte di quel capitolo e ne fu staccato dal Le Quien e messo in nota, coll' avviso che nel codice R. 1968 quel passo è intitolato di Andrea Cretense · Ἀνδρέου Κρητ... Eccone il testo: Παραλάβομεν Λουκᾶν τὸν Ἀπόστολον καὶ Εὐαγγελιστὴν ἐκζωγραφηκέναι τὸν Κύριον καὶ τὴν μητέρα αὐτοῦ, ὧν τας εἰκόνας ἔχειν την Ῥωμαίων διαφημίζουσι πόλιν, ἐν δὲ τοῖς Ἱεροσολύμοις ἐπ' ἀκριβείας κεῖνται. Noi oggi sappiamo, che il passo predetto è veramente del Damasceno, e che Andrea Cretense, non l'arcivescovo, sibbene il monaco al Damasceno contemporaneo e autore del libro περί τῆς τῶν ἁγίων εἰκόνων προσκυνήσεως, ne trasse il racconto da lui, o da altra fonte. Il luogo, a cui accenno, ci è trasmesso dal codice della Biblioteca di Parigi n° 1680, pagina 124, 1 e fu messo e stampa dal Boissonade (*Anecd. graeca*, vol. IV, Paris 1832, p. 471, 472), e dice così: Λουκᾶν τὸν Ἀπόστολον καὶ [illegible] τὰς εἰκόνας ἔχειν τὴν Ῥώμην εἰς οἰκείαν εὔκλειαν, καὶ ἐν Ἱεροσολύμοις δὲ ἐπ' ἀκριβείας κεῖσθαι ταύτας φασίν.

esso agnello spuntano orizzontalmente raggi verso gli angoli laterali del rombo nel quale è inchiuso.



Al volto santo si suol dare il nome di volto della Veronica, e anche si suol chiamare Veronica, col qual nome è nell' antiche leggende denominata l' emorroissa di Paneade e un' altra emorroissa che dicesi essere stata di Tiro, alla quale dicesi dato da Cristo il velo, portante impressa l' imagine del suo volto. I moderni critici che questa leggenda ignorarono e inoltre che Veronica è lo stesso di Beronica o sia di *Beronice*, detta anche *Berenice* e dai Greci Βερενίκη e Βερονίκη, dalla comune origine Φερενίκος; tutto questo ignorando, io dico, l' hanno derivata dall' ibrida voce *Vera icon*, *Veron icon* (1), volendo persuadere ad altri che questa imagine, perchè si teneva vera e autentica, fosse stata chiamata Veronica. Molte erano le copie della Veronica che si vendevano in Roma, e fin dal duodecimo secolo si ha memoria di coloro che *vendentes Veronicas* si denominano. Molte erano quelle che si dipingevano, e Gasparo Alveri ci ha conservato nella sua opera, *Roma in ogni stato* (P. II, p. 232, 57), la memoria di una tal Cornelia, la quale nel 1526 scrisse sull' epitaffio posto al marito Giovanni, che in sua vita era stato pittore delle Veroniche nella curia romana: IN ROMANA CVRIA VERONICARVM PICTORIS.

3. Imagine del Sancta Sanctorum (2) detta acheropita. La storia della traslazione di questa imagine è narrata da Megisto monaco in un manoscritto che si conserva nella Biblioteca vaticana (dall'Archivio lateranense il cita Marangoni, *Istoria dell'antichissimo oratorio e cappella di S. Lorenzo*, Roma 1747, p. 267), e fu scritta l' anno 844. Ivi dunque si legge che questa imagine fu inviata a papa Gregorio II dal patriarca Germano, non prima certo del 726, nel quale anno diè principio Leone Isaurico alla persecuzione contro le imagini, nè dopo il 731, nel quale anno a Gregorio II successe Gregorio III (3) L' errore del Pancirolli (*Tesoro nascosto*, *Chiesa* XII) e dietro di lui del Calcagnini, i quali dissero rappresentato in questa imagine Gesù Cristo in età di soli dodici anni, è stato già avvertito e non ha bisogno di nuova rifutazione (4). Non sono da udire quei che asserirono che questa imagine fu fatta dipingere da Alessandro III papa (1159-1181), sopra uno dei veli di seta, coi quali coprì quel volto, perchè il popolo romano spaventavasi a rimirarlo (Cod. 933): *quam (imaginem) sa. me. nostri temporis pp. Alexander III multiplici panno serico operuit:* racconto che il Soresini trasse da un manoscritto contemporaneo e sostenne a pagina 63, *De imag. SS. Salvat.* È preziosa l'esperienza che se ne prese ai tempi del Marangoni, nel 1746. Eravi egli presente, e a pagina 89 della Istoria del *Sancta Sanctorum* racconta, come " allora fu conosciuto che il volto fino alla estremità della barba era dipinto in tela grossa (5) e incassato e rinchiuso immobilmente nel contorno della testa, che è di lastra d' argento, da papa Innocenzo III. Ond' è che furono tutti allora rassicurati che il sacro volto era dipinto in tela e sovrapposto alla tavola. " Stefano II, quando Roma era minacciata da Astolfo, tolse questa imagine e coi sacerdoti a piè nudi la portò in processione a S. Maria Maggiore (*Anastas. in vita*, c. XI). Papa Innocenzo III fece coprire con velo tutta la tavola, la quale è di olivo, erta mezzo dito, e sta attaccata sopra altro tavolone grosso quattro dita. Il

(1) Così la denomina l'anonimo Autore (credesi Giuseppe Trova di Vercelli) nelle dissertazioni *De sacris imaginibus* inserite dal Calogerà negli Opuscoli (t. 42, p. 186), che la tiene per cosa evidente, e sì, che non dubita di scrivere, essere oramai saputo da tutti i dotti: *quum neminem eruditorum fugiat a vocibus veron et icon fabulosam hanc historiam originem suam duxisse.* Non ci è possibile imaginare come costui abbia potuto sul serio stampare *veron icon*. Volendo pur che *icon* derivi dal greco εἰκών, nome femminino, e non avendo detto, come la voce latina *vera* divenuta sia *veron*, nè greco, nè latino.

(2) Dicesi *Sancta Sanctorum* la cappella papale che era prima nel palazzo patriarcale di Laterano, ora presso il nuovo palazzo, nella quale si conservano alcune reliquie delle più venerate.

(3) In questo tempo medesimo di papa Gregorio II, è tradizione che Giovanni II vescovo di Velletri ricevesse da un Vescovo greco l'imagine oggi conservata nella cattedrale di essa città. Ciò è quanto scrive monsignore Alessandro Borgia (*Storia di Velletri*, l. III, p. 141) e il Teuli (*Storia di Velletri*, 1645).

(4) Il Marangoni (op. cit.) e il Cancellieri (*Sacre teste de' SS. Pietro e Paolo*, p. 7) ne danno una stampa, e questi cita in nota Nic. Maniacuto (*De sacra imag. SS. Salvat.* 1709) e il Soresini (*De imag. SS. Salvat.* 1602), che l'avevano pubblicata prima. Oggi ne va intorno anche una fotografia, alla quale sono stato avvertito di non fidarmi di troppo, perchè raffazzonata.

(5) In tela è il Crocifisso di S Miniato, chiesa posta sul Monte del Re, o fiorentino, che fu poi trasferito in S. Trinita di Firenze nel 1671; ed è quel medesimo che chinò il capo a S. Gualberto nell'anno 1013. È in tavola di legno che ha forma di croce, sopra la quale fu distesa la tela dipinta. *In summa cruce*, scrive il Lami, *est tabula inscriptionis, in ima habet veluti montem, imago est carnibus valde extenuatis, capillis cincinnatis et usque ad collum protensis: diadema est inauratum et in eo conscriptum LVX, habet femoralia quae ab iliis ad genua protenduntur et plicaturis tenuissimis depicta sunt a dextris et a sinistris, subter brachia est imago B. M. V. et S. Ioh. admodum parva (ex relat PP. Vallombros. edita a P. Solidani, Historia del mon. di S. Mich. di Passignano*, l. VI, p. 147; *Nov. Lett. Fior.* 1767, col. 5, 6).

Marangoni opina a pagine 89, 90 che sulla tela sia copiato il volto che è dipinto sulla tavola, insieme con tutta la figura; ma non ne arreca le prove. Se non che è evidente che vi debba essere l'intera figura, altrimenti non s'intenderebbe a che fine per un volto tutta quella gran tavola. Che poi di fatto vi sia, provasi dall' *Ordo Romanus* di Benedetto, canonico di S. Pietro, pubblicato dal Mabillon (*Mus. ital.* II, p. 139), nel quale si legge: il Papa scopre l'imagine e a lei bacia i piedi: *aperit imaginem et osculatur pedes eius* (Cf. l' *Ordo Rom. di* CENCIO CAMER. p. 134, n. 32), e dalla moneta o docato d' oro del Senato romano, citata di sopra, che rappresenta tutta la persona, vestita di tunica e pallio, col libro nella destra. Qual sia l' imagine del volto di Cristo sulla tela io non so dirlo. I nostri contemporanei mi hanno affermato, che non vi rimane se non un' ombra e questa è anche appannata da un erto cristallo che le sta davanti. Non essendomi stato permesso uno studio accurato da vicino, mi è stato d' uopo rivolgermi a quelle copie che se ne sono fatte in varii tempi, fra le quali a tutta ragione mi è sembrato dover prescegliere quella che il Marangoni fe' disegnare e diede incisa ed è poi stata ripetuta anche dal Cavalieri

S. Niceforo negli Antirretici contro il Cabalino, editi dal Mai (*Nova Bibl. PP.* t. V, p. 141), memora più imagini acheropite di Gesù Cristo, le quali erano state in gran venerazione di Eraclio e che a' suoi tempi esistevano tuttavia: *οὐ Ἡρακλείου καὶ τὰς ἀγράφους ἀχειροποιήτους τοῦ σωτῆρος ἡμῶν Χριστοῦ εἰκόνας ὁ χρόνος διέσωζεν.* Forse parla, come talvolta sogliono gli oratori, nel numero plurale, ovvero in generale accenna a quelle imagini acheropite che veneravansi ai tempi di Eraclio nell' Impero. Teofane nel Cronico all'anno 12 di Eraclio una sola acheropita nomina, che Eraclio portava seco nel campo per debellare i suoi nemici, e della quale si giovò per ravvivare il coraggio de' suoi soldati, e Simocatta la dice copia dell' archetipo che veneravasi in Roma, come ho notato di sopra, cioè del volto detto della Veronica. Era dipinta in tela, come il santo volto di Edessa, e nella guisa medesima fu incollata sopra tavola: ma dopo Eraclio, perocchè i suoi storici ne parlano come di un oggetto facile a trasportarsi, tenersi in mano, abbracciarsi, cose assai ardue e in parte non possibili nella tavola di olivo grossa tre dita e alta palmi sette, quanto un' intera figura di uomo, sulla quale il volto santo è affisso. Pier Leone Casella sebbene opinasse che fosse quella istessa che Filippico ed Eraclio portavano nelle battaglie, non pertanto ei non seppe che fosse dipinta in tela e incollata, ma stimò che la tavola fosse portata innanzi nelle guerre. Onde Nicola Processi, in un manoscritto citato dal Soresini (*De imag. SS. Salvat.* Romae 1675, p. 40), a questo parere giustamente si oppose, avvertendo che la predetta opinione era stata confutata da Francesco Grisendo in una sua lettera al P. Giacinto Libelli: *optimis quidem argumentis validissimisque rationibus et clare ostendit et solide probat eruditus noster amicus et dominus Fr. Grisendus.* Il Grisendo (MICH. GIUSTINIANI, *Lettere memorabili*, Roma 1669, 2ª parte, p. 135 e segg.) l'argomenta giustamente dal modo con che parlano gli autori che descrivono questa imagine di Filippico e di Eraclio, tutto proprio di chi intende additare un piccolo oggetto da tenersi in uno scrigno o cassetta, e non gli par credibile che di una tavola di palmi sette, erta quasi tre dita (1), quale è quella del *Sancta Sanctorum*, si potesse siffattamente parlare. Indi osserva a pagina 139 che il Simocatta dell' imagine di Camuliano, non ben creduta dal Millino (*Dell'oratorio di S. Lorenzo*, Roma 1666) e da altri essere quella di Eraclio, dicendo, che non era tessuta, chiaramente dimostra, che questa di Eraclio era sopra panno, come quella di Edessa, della quale si sa che è in tela e l' attesta anche Andrea Cretense, (BOISSON. *loc. cit.*), colle parole *ἐν ῥάκει.*

4, 5. SINDONI DI TORINO E DI BESANZONE. Dopo le imagini che effigiano il volto santo, o solo esso volto dimostrano, è d' uopo rivolgersi a quelle pitture che rappresentano tutta intiera la figura del Salvatore; e queste sono le Sindoni, una delle quali si conserva tuttavia in Torino; l'altra, che mostravasi in Besanzone, alla fine del secolo passato fu distrutta. Ambedue hanno il grido di essere acheropite, ed era volgarissima opinione, almeno del secolo decimoquinto, che nella Sindone di Chambery, ora torinese, fosse impressa l' imagine di Gesù e vi apparissero le macchie del sangue. Tali sono le parole di papa Sisto IV che l'attesta nella sua Bolla, ove dice che in quella Sindone *verus sanguis Iesu Christi et imago conspicitur.* All' affermazione del Papa si conformano i disegni che se ne hanno, e in prima quello del cardinal Paleotto che l'ebbe dal cardinale Federico Borromeo, di poi di Giovan Giacomo Chifflet, che parmi sia quell'antica effigie, la quale dice il P. Lazzaro Giuseppe Piano (*Commentarii Critico-archeologici sopra la sacra Sindone di Torino*, 1833, tom. I, p. 45), più conforme all'originale, e che egli quasi interamente copiò nell' opera sua.

E di fatti l'antica copia della Sindone che si conserva in Salerno presso le monache di S. Giorgio, assai rassomiglia a quella di Giovan Giacomo, il quale diè alle stampe anche la Sindone besanzonese, che in tutto è simile alla torinese: se non che alla vesontina manca il limbo o perizoma intorno ai fianchi. Laonde lo Chifflet prese argomento per dire che

(1) La tavola d'olivo, sulla quale è affissa la testa del Salvatore, è grossa un mezzo dito: e questa tavola è inchiodata sopra un tavolone grosso quattro dita. L'attesta nei processi dell'Archivio, anno 1625, Lorenzo Buonincontri, segretario della Compagnia del SS. Salvatore.

due furono le Sindoni adoperate nella sepoltura di Cristo, la prima, nella quale il sacro cadavere fu tutto nudo involto com'era sulla croce e portato a lavare sul vestibolo del sepolcro, e la seconda disse esser quella, della quale fu coperto, quando lo cinsero intorno delle solite fasce che il Vangelo nel racconto di Lazaro chiama *institae*, e nel parlare della sepoltura di Cristo dice *linteamina*. Della Sindone di Besanzone abbiamo una pittura, dalla quale ho fatto cavare la fotografia che qui rappresento al numero 5, ed è quale Chifflet ce l'ha disegnata nel libro *De linteis sepulchralibus*.

Avrei volentieri interposto il parer mio, se mi fosse stato concesso di vedere coi miei occhi la Sindone torinese e di farmene trarre una fotografia. Ma poichè tutte le speranze sono svanite, mi gioverò del disegno e delle affermazioni di un testimonio di veduta, qual è il Piano, il quale nell'opera che sopra quest'argomento scrisse e divulgò nel 1833, col titolo di *Comentarii critico-archeologici sopra la SS. Sindone* da me citata di sopra, nel tomo II, pagina 118, dice: « Vi si vede, io dico, e lo dico quale testimonio di vista, vi si vede un doppio distintissimo ritratto di un colore bruno rossastro, rappresentante la parte anteriore e posteriore dell'intiero corpo di Gesù Cristo, con tutte quelle particolarità che lo caratterizzano e nello stato a cui lo ridusse la sua passione e morte: » e a pagina 157 « tutta piagata scorgesi la testa »: e parlando della ferita a pagina 161 afferma, che quantunque la ferita del costato « non più a questi giorni apparisca assai grande, tale fuori di dubbio scorgevasi nelle età passate »: e a pagina 162: « le piaghe delle mani sono vicinissime al corpo cioè alla giuntura della mano col braccio e quelle de' piedi si trovano nel tarso o vogliam dire vicino al collo del piede. » Finalmente riguardo al perizoma così si esprime a pagina 167: « i ritratti di Gesù Cristo nella nostra Sindone pare che portino ai fianchi una specie di fascia, essendo ivi una macchia rossa e certe linee più regolari che nel resto del corpo e il lembo tondeggiante a guisa di un C. » Il pittore del Borromeo espresse per tutto il corpo in tante strisce serpeggianti i colpi dei flagelli, e parimente li rappresentò colui che trasse la copia salernitana: ma lo Chifflet e il P. Piano ne hanno invece fatto figurare le ombre svanite. Solo è poi il suddetto pittore del Borromeo che ha segnate qua e là piccole macchie sul lenzuolo fuori dei contorni del corpo: egli unì i capelli alle spalle come un panno che dal capo scendesse e accennò solo il luogo degli occhi, del naso, della bocca, esprimendo la barba un po' bipartita, dove nel lenzuolo salernitano è manifestamente divisa in due corte liste. V'è dunque un consenso generale d'interpretazione della imagine svanita e solo differiscono i pittori in varii tempi adoperati nella maggiore o minore forza e precisione artistica. Può quindi seriamente conchiudersi che nella Sindone non vi deve essere soltanto una macchia esprimente l'ombra della persona di Cristo, ma i particolari altresì vi debbono essere in qualche modo figurati, onde non si stimerebbe rettamente, che manchino del tutto gl'interni lineamenti. La quale imagine, poichè Iddio poteva imprimerla nella Sindone senza la mano dell'uomo e a noi non consta il contrario, la venereremo colla scorta della Chiesa. Quanto agl'indizii del perizoma, poichè le imagini del Paleotto e dello Chifflet non son d'accordo e neanche gli scrittori che ne trattano di veduta, la Sindone di Besanzone escludendolo del tutto, noi potremo, cred'io, esser liberi ad opinare, come ci parrà, avvertendo che il pittore del Borromeo, sebbene lasciò di segnare i contorni del lembo, nondimeno rappresentò a destra del Salvatore una macchia oblonga fuori dei contorni, la quale molto si assomiglia alla cascata del perizoma, da quella parte congiunto e annodato.

Volendo ragionare sopra di ciò che era naturalmente possibile ad imprimersi sulla Sindone di Chambery, metteremo da parte i pittori che la copiarono e richiameremo il racconto evangelico, illustrandolo e supplendolo con ciò che sappiamo della maniera di seppellire usata dagli Ebrei.

Il sacro evangelista Giovanni (al c. XIX, 39) assai chiaramente ci fa intendere che Nicodemo portò seco una Sindone e una composizione di mirra e di aloe, del peso di circa cento libbre, e che togliendo il corpo di Gesù, egli e Giuseppe di Arimatea, l'invilupparono nella tela di lino e il deposero cogli aromi alla maniera usata dagli Ebrei. Non v'ha dubbio che altre cerimonie vi furono praticate, delle quali il sacro testo si passa, come di cose che ciascuno poteva intendere e supplire. Tra questa è principale la lozione del cadavere prima di conciarlo cogli aromi, la quale, se fu sempre tenuta per un debito di pietà, rendevasi in questo caso ancor necessaria, per essere il corpo del Redentore tutto cosperso di grumi di sangue. Il lavarono adunque e l'unsero con quella mestica che avevano seco portata e poi l'involsero nella Sindone che principalmente velava il capo, scendendo innanzi e dietro le spalle fino ai piedi, e fasciarono il cadavere con lunga striscia di panno dai piedi fino al collo. La Scrittura, quando ci parla di questa Sindone, due volte la chiama sudario (Ioh. XI, 44): allorchè Lazaro venne fuori del sepolcro dice che il volto di lui era velato dal sudario: *καὶ ἡ ὄψις αὐτοῦ σουδαρίῳ περιέδετο* (Ioh. XX, 7), e quando i santi apostoli Pietro e Giovanni videro nella camera sepolcrale la Sindone piegata e posta da parte dice: il sudario, che copriva la testa di lui: *τὸ σουδάριον, ὃ ἦν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ*. I Siri chiamano sudario סודרא, quello che מטפחת dicono gli Ebrei, che vuol dire velo, manto, e così anche i Caldei pongono סודר per un velo qualunque o panno di lino. Questa voce passò ai Latini, presso i quali prese il significato speciale di fazzoletto per tergere il sudore. Ond'è che la prima idea che si affaccia alla nostra mente si è quella di un breve panno di lino che involgesse il capo soltanto, e non coprisse tutto il corpo. Fatto ciò i due discepoli fecero porre sulla bocca della spelonca una grossa lastra di pietra e partirono. Così noi ci

possiamo rappresentare come furono compiute le esequie: ma il P. Michelangelo Carmeli nella *Storia di varii costumi* stampata in Venezia (ed. 3ª, 1778, t. I, p. 245) opina, che costoro, costretti dalle angustie del tempo, non avendo agio di ungere il cadavere, il seppellissero, con gli aromi accanto, per tornare dipoi al pio uffizio d'imbalsamarlo, e spiega in questo modo ciò che si legge in S. Luca, aver i due discepoli involto Gesù nella Sindone cogli aromi, *cum aromatibus*, e le donne che avevano apparecchiato gli aromi e gli unguenti per imbalsamarlo. La quale interpretazione non ha verun appoggio, nè fondamento nel racconto evangelico. Perocchè, se era così, non dovevano esse pensare a chi rimoverebbe la pietra che chiudeva l'ingresso. Esse dovevano sapere che vi avrebbero trovato i discepoli che conciavano il cadavere cogli aromi. E si avverta che neanche i sacerdoti stimarono incompiuto l'imbalsamento, perchè non avrebbero apposto i suggelli e le guardie, a fin di allontanare di là chiunque cercasse rimuovere la pietra di coperchio. Il proposito delle donne era dunque di svolgere di nuovo le fasce e levare la Sindone e ungere il cadavere con altri aromi e unguenti che portavano seco. La locuzione μετὰ ἀρωμάτων non altro significa che, il corpo fu imbalsamato e legato, cioè l'uso da loro fatto di quegli aromi, il modo che tennero nel seppellirlo; e di fatti soggiugne l'Evangelista, essere quello il modo usato dai Giudei, e si sa che μετὰ nella Scrittura spesso avverbialmente significa.

Or si domanda qual figura avrebbe potuto naturalmente imprimere sulla tela un corpo imbalsamato di mirra e di aloe? Null'altro che un'ombra e non continua: perocchè nè la mistura di mirra e di aloe ha un colore speciale, nè il lenzuolo può stendersi sul capo e sul corpo di modo che non abbia pieghe, nè rughe. Avremmo adunque nella Sindone tutto al più macchie appena visibili e discontinue, non mai una figura umana esatta e precisa, qual si è sempre veduta; e sia pure che si debba concedere qualche particolare alla fantasia degli artisti, i quali, copiando l'imagine, vi abbiano alcuna cosa lievissima aggiunta, e che noi non intendiamo convalidare; perocchè giudici non oculati, ma per referto altrui abbiamo ammesso e sostenuto la dipinta imagine di Cristo sulla tela di Torino.

Il divin Salvatore ha per sua misericordia concesso a noi di contemplare in questa Sindone quanto basta a destare in noi sensi di divozione e viva reminiscenza di quanto seppe fare e patire per amor nostro: l'umana curiosità vi ha ancora la sua parte, in quanto a suo agio può ora sapere quali forme generalmente e come proporzionate scegliesse il Verbo, incarnandosi in Maria, forme e proporzioni certamente al gran mistero della redenzione nostra convenientissime, ed efficacissime a tirare a sè gli animi e i cuori del popolo di dura cervice e resistente sempre allo Spirito Santo.

IMAGINI DELLA VERGINE

PROEMIO

Delle imagini di Maria SS. dipinte in tela o in tavola, niuna è, se antica, della quale non si legga che ci sia stata recata dall'Oriente o da Costantinopoli, sia per causa della persecuzione di Leone Isaurico, sia per dono fattone dagl' Imperatori di Oriente, dopo che ebbe avuto termine l' eresia degli Iconoclasti. Vi hanno però delle imagini dipinte sopra intonico parietario, le quali non sono che delle città ove si trovano. Una di esse è in Roma l' imagine di S. Maria in via Lata, della quale il Piazza scrive (*Eortologio* o *Stazioni quaresimali*, p. 316), « l' imagine della Vergine che sta sull' altar maggiore, esser opera di S. Luca, e tenersi che fosse la prima imagine che di essa dipingesse il santo Evangelista pittore. » È dipinta sopra tavola, e rappresenta la sola Vergine col capo coperto dal manto e poca parte delle spalle e del petto.

La tradizione racconta che il medico antiocheno di nome Lucano, o, secondo il dialetto alessandrino, Luca, sapesse anche di pittura; e poichè l'antichità gli ha dato questo vanto, sarebbe una leggerezza il negarglielo. Imperocchè antica è la tradizione che a S. Luca attribuisce l' aver dipinta la Vergine santissima, quando era in Gerusalemme. Teodoro Lettore ce ne assicura al secol VI nella sua storia; il qual luogo, che non sia interpolato da Niceforo, come sostenne uno scrittore anonimo del secolo scorso, ma sia genuino, il dimostra la conferma che se ne ha nel secolo VIII da Andrea Cretense *(Fragm. de adorat. sanct. imag.* ed. Boisson., *Anecd.* t. IV, p. 472) fatto martire dal Copronimo nel 761, e da S. Giovanni Damasceno (*Orat. adv. imper. Constantinum Cabal.* I, p. 618, ed. Le Quien; *Epist. ad Theophil imper.* p. 631), e dai Padri del Sinodo orientale (*ad Theophil. imp.* ed. Combefis, *in Manip. ad calcem Allatii de Symeon. scriptis*, p. 114, ed. 1664). Potrà quindi ben essere che questa o quella pittura sia una copia di originale anteriore, ma non sarà mai vero ciò che opinò Domenico Manni nella dissertazione che diè alla luce in Firenze l'anno 1764, intitolata: *Del vero pittore Luca Santo, e del tempo del suo fiorire* ecc., nella quale a pagina 22 trae da un codice riccardiano del quattrocento, edito dal Lami (*Del. Erudit.* anno 1744), la nuova sua opinione, che cambia l' evangelista S. Luca in Luca Santo fiorentino, vissuto ai tempi del santo vescovo Podo, morto nel 1002. Il manoscritto dice così (ap. XIV): « Mentre che si fece detto romitorio, detto messer lo Vescovo fe' fare e dipingere la tavola di nostra Donna, come lui ebbe per revelazione di Dio; e dipintore ne fu un grande servo di Dio e di santa vita nostro fiorentino, il quale avea a nome Luca, Sante volgarmente chiamato. » A dir vero il Manni di questo suo opinare non deve portare tutta la pena: perocchè, quando ciò scrisse, egli non altro fece che seguire il parere altrui: avendo il Lami già sentenziato, che il Tillemont, i Bollandisti ed altri critici giustamente aveano tenuto che il nome di pittore si fosse attribuito all'Evangelista per confusione fatta fra lui e un qualche pittore del medesimo nome. Ma il Lami si rivolse di poi contro del Manni nelle Efemeridi fiorentine 1764 (col. 769 e segg.), e sostenne che l' opinione di Luca evangelista pittore, essendo in oriente assai anteriore

al secolo di Luca Santo, poteva solo esser verosimile che questo scambio fosse accaduto in occidente. La qual maniera di spiegare pecca di falso supposto, volendo che niuno mai in occidente avesse udito, nè letto ciò che era diffusissimo tra gli scrittori greci di oriente. E il fatto dimostra, che Luca evangelista come pittore era noto fra noi, stante che il vediamo citato da S. Gregorio II papa, contemporaneamente agli scrittori orientali sopraddetti. Intanto il Manni replicò, stampando nel 1766 un opuscolo: *Dell' errore che persiste di attribuirsi le pitture al santo Evangelista*, e di nuovo il Lami pretese di confutarlo al modo medesimo nelle Efemeridi di questo anno (col. 225). Dietro tutto ciò (vedi anche Stefano Borgia, *De cruce veliterna*, p. 169, 170) è da maravigliarsi delle molte inesattezze del Baretti, il quale scrive (*Relazione degli usi e costumi d' Italia*, Milano 1818, p. 114): « Alcuni dei nostri antiquarii pretendono che nel secolo XII abbia vissuto un maestro Luca di Cesena talmente divoto della Vergine, che ei non volle dipingere o scolpire altro che l' imagine di lei; e dicono che le imagini venerate a Bologna, a Loreto, a Caravaggio, a Varallo oggidì miracolosissime sono tutte di mano di questo artista, che avea minor talento che divozione. Il suo nome di battesimo era Santo: di qui l'opinione volgare che queste imagini sono state dipinte da Santo Luca. » Il Baretti adunque e gli antiquarii citati da lui erano ignoranti a segno da non aver mai sentito parlare di Teodoro Lettore e di quanti scrissero dopo lui, dal secolo sesto fino al Manni, i quali tutti all'apostolo ed evangelista S. Luca attribuiscono aver dipinta l'imagine della Vergine.

A me sembra da non disprezzare la tradizione che attribuisce ad epoca remota questa o quella imagine della Vergine. Chè se manca ogni altra prova, ragion vuole che la tradizione almeno si rispetti. Nè parmi sia buon argomento quello che si cerca dall'arte, se non fosse, tutto al più, per conchiudere che quella imagine sia copia di una veramente antica e non più esistente. Ma poichè non è mio scopo di tener dietro a tutto ciò che la popolar tradizione ci narra; sarò pago di fare una descrizione di quelle imagini della Vergine, delle quali parlano le storie, e che in parte ci sono note per qualche monumento che ce ne conserva il tipo. Si abbia il primo luogo la SS. Vergine detta Blachernitisa, perchè posta una volta nel tempio edificato a lei da S. Pulcheria nelle Blacherne, contrada dell' antico Bizanzio. Se ne è conservato il tipo sulla moneta di Costantino XII Monomaco che regnò dal 1042 al 1054 (Sabatier, pl. XLIX, 12): questa porta accanto la leggenda MP ΘΥ e nel giro; M (cioè *Maria*) BΛΑΚΕΡΝΙΤΙCΑ, e vi è rappresentata in busto velata e cinta di nimbo e orante. Sul lembo del manto che le copre la fronte v'è una specie di grappolo o astro formato da quattro globetti ⁘, il qual segno si rivede sul manto all'omero destro e sinistro. Questa imagine era affissa sulla parete della chiesa, a lei dedicata da S. Pulcheria alle Blacherne, ma si sa che il Copronimo la distrusse, o, come si esprimono i Padri del Sinodo orientale (ed. Combefis, *Manip.* p. 125), la strappò, scavandola dalla parete, κατώρυξε. Per il che, se era venerata ai tempi del Monomaco in qualche basilica, vi sarà stata rimessa una copia invece della prima. Ma l'imagine della Vergine orante, che dalla epigrafe del Monomaco sappiamo essere stata la Blachernitisa, a vero dire, noi la vediamo nel secolo ottavo da Leone IV, detto il filosofo, stampata sulla sua moneta d' oro. Ella vi è intitolata: + MARIA + MR ΘΥ (*Sabat.* XLV, 11), ed ha le medesime insegne e l'attitudine medesima, ma non il nimbo, che nella moneta di Leone non l'è dato, probabilmente perchè non v' era campo abbastanza.

Giorgio Pisida, scrittore dei tempi di Eraclio, in certi senarii editi dal Foggini (*Corp. hist. bizant. nova app.*, Romae 1776, p. 334) descrive una imagine della Vergine in atto di portare in collo il Bambino, che trasportata nel campo aveva messo in fuga il nemico:

Ἡ γὰρ φέρουσα τὸν Θεὸν ταῖς ἀγκάλαις
φορεῖ τὸν αὐτὸν εἰς τὸ τοῦ τόπου σέβας
αὐτὴν στρατηγήσασαν ὡς εἶδον μόνον
ἔκαμψαν εὐθὺς τοὺς ἀλάστορας αὐχένας.

Su questo epigramma si legge il titolo

εἰς τὸν ἐν Βλαχέρναις ναόν

Ma sia che lo scrittore parli della fuga degli Abari nel 626 avvenuta, come pensa il Foggini, sia che intender si debba di altri barbari, ei par certo, da ciò che si è dimostrato, che il trascrittore o grammatico si sbagliò. La Blachernitisa era orante, come la Vergine di S. Pier Crisologo in Ravenna, e di papa Giovanni VII in Roma, che vedremo nel volume dei musaici.

L'imagine della SS. Vergine detta la Fonte, Η ΠΗΓΗ, fu così soprannominata dalla fonte che Leone il Trace (457-474) fe' inchiudere nel tempio, edificato in onore di lei, perchè gli avea mostrato quella sorgente, dalla cui acqua un cieco riebbe la luce degli occhi. La cosa è raccontata da Niceforo di Callisto (*H. Eccl.* l. XV, c. XXVI: cf. Du Cange, *Const. Christ.* IV, 183 e segg). Qual fosse la forma, sotto la quale era la Vergine venerata in quella basilica, niuno avrebbe potuto conoscere, se il Garampi (*De nummo argent. Benedicti III*, p. 50), e il P. Oderici (Volume IX delle *Dissertazioni accademiche Corton.* p. 282), non avessero trovato e dato alle stampe un' antica pietra che la rappresenta orante e con in grembo il Bambino, essa fino a mezza vita, il Bambino poco oltre al collo, e ambedue sopra una conca o vasca, dai cui lati l'acqua zampilla. V'è accanto l'epigrafe MP ΘΥ ΠΗΓΗ.

Della imagine che si conserva nella Chiesa dei SS. Domenico e Sisto si narrano le notizie seguenti. Papa Sergio, che governava la Chiesa l'anno 687, volle trasferire in Vaticano l'imagine della Vergine, venerata allora in S. Agata, che era un oratorio del monastero detto di Tempulo: *in oratorio sanctae Agathae, quod ponitur in monasterio Tempuli,* scrive Anastasio *(in vita Leonis III)*, e per tal motivo si denominò doppiamente S. Agata in Turri e S. Maria in Tempulo. È tradizione che il giorno dopo la santa imagine trovossi di nuovo in S. Agata (1). Nell'anno 1219, allorchè S. Domenico tolse le monache dal luogo malsano di S. Sisto vecchio e le trasferì a S. Sisto sul Viminale, l'imagine della Vergine vi fu del pari trasferita, e quando S. Pio V traslocò quelle religiose in via Magnanapoli, l'imagine passò con loro in quella chiesa, che dal fondatore della religion loro e dal titolare della Chiesa chiamossi insieme con un sol nome: Chiesa dei SS. Domenico e Sisto. Leggasi per tutto ciò il Martinelli (*Imago B. Mariae Virginis quae apud Ven. SS. Sixti et Dominici moniales asservatur,* Romae 1635; *Imago B. Mariae vindicata,* Romae 1642), alle cui allegate tradizioni scritte se si presta fede, sembrerebbe risultare, che l'imagine venerata ora in S. Domenico e Sisto dovrebbe essere ben antica e facilmente trascenderebbe il secolo settimo. Ma ciò non ostante sapppiamo, che altri sono di contrario avviso.

TAVOLA CVII.

1. L'imagine della Vergine venerata in S. Maria Maggiore è stata più volte copiata in colori, disegnata e incisa: l'ultimo che ne ha fatto pompa è il signor Luigi Perret, inserendola nei volumi delle pitture cimiteriali di Roma, dati alla luce. Quantunque gli editori sempre protestino che ne riproducono il tipo colla più scrupolosa esattezza, che l'hanno veduta e studiata da vicino e a loro bell'agio, che vi hanno adoperato artisti i più capaci d'imitarne gl'interni lineamenti e i contorni; nulladimeno è certo che non se ne hanno se non copie infedelissime.

Stando alle asserzioni altrui in buona fede, e non avendo innanzi la pittura originale, poteva impunemente escludere questa imagine dal novero di quelle che antecedono il secolo ottavo: ma debbo esser riconoscente al venerabile Capitolo di quella basilica e reputarlo a mia singolar ventura che mi sia dato di poterla ora inserire nella Collezione da un più esatto disegno, cavato a tutt'agio dall'originale, allorchè fu tenuto per qualche tempo nell'archivio capitolare e si potè vedere da presso. Si avverta peraltro, che questo disegno ritrae soltanto ciò che non è coperto dalla lastra d'argento, e però il rimanente della Vergine e del Figlio vi è stato da me aggiunto da una delle molte copie del secolo XVI.

Taluno forse sarà sorpreso e non poco maraviglierà che io per noverar questa imagine fra le antichissime aspettar

(1) Tolomeo Luccense (che scriveva circa il 1300) asserisce, come ho di sopra notato, che S. Gregorio Magno portò in processione questa imagine e cita gli atti della vita di lui (*H. Eccl. ms. Bibl. vatic.*). *Hanc litaniam seu processionem septiformem, ut gesta referunt eius, sic ordinavit, quia imaginem Beatae Mariae, quam B. Lucas refertur pinxisse, mandavit praecedere, quae a multo tempore in S. Sixto fuit locata et adhuc est ibidem.* Il P. Gretsero (*Synt. De imagin.* c. XVIII) dice a ragione di non sapere come ciò possa essere, *nam locorum circumstantiae aliud suadent*. Un altro domenicano, Teodorico di Apoldia, nella vita di S. Domenico (l. II, c. 3) prima di Tolomeo Lucchese, aveva narrata la stessa cosa di questa imagine che era allora in S. Sisto vecchio. Il *locorum circumstantiae*, notato dal Gretsero, è forse il passaggio pel ponte S. Angelo, onde parrebbe che l'imagine portata in processione da S Gregorio non fosse quella di S. Maria in Turri. E in vero S. Gregorio ordinò che le diverse classi di cittadini, uscendo dalle chiese loro assegnate, si radunassero in S. Maria Maggiore (S. GREG. *ep.* II, 2; IOA. DIAC. *in vita*, n. 42): *De singulis ecclesiis exeuntes cum precibus et lacrimis ad B. M. semper Virg. Genitr. Dñi nostri I. C. Basilicam congregemur, ut ibi diutius cum fletu ac gemitu Dño supplicantes, peccatorum nostrorum veniam promereri valeamus.* E questa disposizione contraddice apertamente alle due opinioni predette, e sembrerebbe favorire l'imagine di S. Maria Maggiore, se potesse provarsi che S. Gregorio la recò in processione a S. Pietro, di che non vi è testimonianza veruna, come dimostrerò, nè in S. Gregorio, nè in Giovanni Diacono, e neanche in S. Gregorio Turonense che aveva in Roma il suo diacono, il quale tutto vide quanto avvenne e glie ne mandò una minuta descrizione, che si legge narrata dal medesimo Santo nelle sue opere (*H. Eccles. Franc.* c. 10).

dovessi il poterne avere un disegno, qual è quello che ora divulgo; quando al mio scopo avrebbe dovuto bastare il sapere che era venerata in Roma ai tempi di S. Gregorio Magno. Verissimo: se non che ciò è appunto che io ignoro, esservi testimonianze antiche che questa imagine riguardano. So bene che tali asserzioni vanno per le bocche di tutti, leggendosi in tutte le guide: ma mi è facile mostrare che tutte derivano da un' origine assai recente, dall' istoria ecclesiastica del Baronio. Egli è vero che anche prima si legge, che S. Gregorio Magno portò in processione un' imagine della Vergine, e così Guglielmo Durando scrive nel Rationale (c. VI, c. incip.): ma questo scrittore non parla della imagine di S. Maria Maggiore, volendo che S. Gregorio la traesse di Aracoeli; sicchè tutta la responsabilità di questa imagine della basilica liberiana pesa sul Baronio. Ma dove mai il Durando, e poi il Sigonio e il Baronio trovarono narrato che in quella processione, ordinata da S. Gregorio Magno non ancor Papa, per placare l' ira di Dio e per cessare la pestilenza, facesse andar processionalmente il popolo colla imagine della Vergine? Gli è questo che io ignoro e con me l' ignora il dotto Trombelli, il quale tanto prima se ne mise alla ricerca (*Diss.* X, c. XXXIV), e conchiuse confessando che non dissimulava di non saperlo: *nescire me non inficior.* Vediamo ora le prove.

Il Baronio allega in prima i libri rituali e l' Ordine romano; in secondo luogo alcuni versi del poeta Drepanio, il quale egli stimò che scrivesse ai tempi di Teodosio. Ma per cominciare da Drepanio, è stato già dimostrato da monsignor De Vita (*Antiqq. benev.* 11, p. 61), che Drepanio deve rigettarsi al secolo nono, ed inoltre, aggiungo io, non è se non un equivoco del Baronio l' allegar i versi di Drepanio, nei quali non si dice che S. Gregorio portasse in processione l' imagine di Maria, ma che S. Michele degnossi apparire in Roma, sede dei Principi degli Apostoli:

Dignatus Petri Paulique invisere Sedem
Imperiumque fovens, inclyta Roma, tuum.

Escluso Drepanio, resta noi libri rituali e l' Ordine romano, e ancor questi, da me diligentemente letti, non ne fanno motto. Veggasi, per esempio, l' *Ordo romanus* di Benedetto, canonico di S. Pietro, dedicato da lui a Guido di Castello, che fu eletto Papa nel 1143 e prese nome di Celestino II. L' ha pubblicato il Mabillon (*Mus. Ital.* t. II). Ivi (a p. 139, n. 45) si legge bensì che il Papa andar soleva nel giorno della Risurrezione a S. Maria Maggiore per farvi la stazione, ma non si parla d' imagine. Indi (a p. 151, n. 71) si legge che nel giorno dell' Assunta era prescritta la processione del Papa coi Cardinali dal suo palazzo, che allora era il patriarcale di Laterano, a S. Maria Maggiore, e che vi si portava una imagine, a cui prima il Papa aveva baciato i piedi, dopo intonato il *Te Deum laudamus,* per istituzione di S. Leone IV papa. Ma nè l' una nè l' altra di queste due processioni ha che fare con quella che S. Gregorio istituì in occasione della pestilenza, la quale facevasi, secondo che ne insegna il rituale romano (mi servo dello stampato dai Giunta in Venezia nel 1587), nella festa di S. Marco (c. 12): *De processione facienda in litania maiori, scilicet in festo S. Marci;* e vi si legge allegato il motivo: *ex legenda B. Gregorii papae primi, dum pestis, quae inquinaria dicebatur, urbem Romam acriter vastat.* Ma neanche questo libro rituale fa motto d' imagine della Vergine. Niente di meglio ho potuto pescar nello scritto del cardinal Antonelli, che si legge nel volume primo della Istoria di S. Maria Maggiore, opera del Bianchini, che si conserva tuttavia inedita nell' archivio di quella basilica.

Neanche fa a proposito il testimonio che cava il De Angelis (*Descriptio et delineatio basilicae S. Mariae Maioris,* p. 245) dalla vita di S. Leone IV, e che è quanto del suo aggiugne agli argomenti del Baronio. Nel libro pontificale, dice il De Angelis (cap. XIX della vita di S. Leone IV papa), si narra che il Papa uscì dal palazzo patriarcale, preceduto innanzi dalla santa imagine, *sancta praecedente icona,* per andare alla basilica di S. Maria Maggiore. Ma bastava al De Angelis il riflettere che in tal caso non poteva esser l' imagine della Vergine di S. Maria Maggiore, se il Papa non usciva di quella chiesa, ma sì invece vi andava. Questo errore l' ha commesso anche il Bianchini, il quale doveva ricordarsi, che nella vita di Stefano II (c. XI) si determina qual è l' imagine che dal patriarchio lateranense si portava in processione. Imperocchè ivi chiaramente è detto ciò, che dicesi qui con vocabolo generale di *icone,* come cosa ben nota, che Stefano II papa dal palazzo patriarcale lateranense, o sia più propriamente dalla cappella dei Papi dedicata a S. Lorenzo, ove si conservano venerabili reliquie e che oggi si dice *Sancta Sanctorum,* portò processionalmente a S. Maria Maggiore l' imagine acheropita di Gesù Cristo: *Processit ad litanias cum sacratissima imagine Domini Dei et Salvatoris nostri Iesu Christi, quae acheropita nuncupatur, propriisque humeris ipsam sanctam imaginem cum reliquis sacerdotibus gestans, incedentes ad ecclesiam Sanctae Dei Genitricis, quae ad praesepe nuncupatur.*

Che poi di questa imagine acheropita e non d' altra si debba intendere che parli il libro pontificale nel capo XIX della vita di S. Leone IV, può anche dimostrarsi dalla consuetudine invalsa di portarla in processione altre volte a S. Maria Maggiore, cioè nel dì dell' Assunta, per istituzione di papa Sergio, come l' autore di quella vita crede (*Ordo rom Benedicti,* p. 151, n. 72, ed. Mabillon): *Cardinales et Diacones accipiunt imaginem Iesu Christi et abstrahunt de Basilica S. Laurentii... ascendentes ad S. Mariam.* La stessa ceremonia è descritta, con più minute circostanze, nell' antico rituale romano che il Mabillon pubblicò da un manoscritto

cassinese dei tempi di Ottone III (*Mus. Ital.* t II, comment. p. XXXIV), e vi si legge: *In ipsa vespera vigiliarum praeparatur quoddam portatorium in S. Laurentio apud Lateranos, suppositaque tabula, imagine Christi Domini nostri insignita, a medio noctis concurrente populo exeunt cum litania ad S. Mariam Minorem* (cioè *S. Mariam novam*, oggi *S. Francesca Romana*, vedi il citato *Ordo Benedicti*), *mundatis per viam plateis et suspensis per domos lucernis, ibique in gradibus S. Mariae deposita aliquamdiu icone, omnis chorus virorum ac mulierum genibus humiliter ante eam flexis, etc.*

Dietro tutto ciò parmi poter conchiudere che non v' ha alcuna testimonianza antica, dalla quale si possa dedurre che nella Basilica liberiana veneravasi un'antichissima tavola rappresentante Maria Vergine, attribuita dopo altri anche dal Trombelli a S. Luca (*De cultu SS.* diss. IX, p. 283), ove scrive: *Nolo contemnas eam Deiparae imaginem quae in S. Mariae Maioris aede a primis ipsis Ecclesiae temporibus formata est.*

Era bensì tradizione che in Roma si avesse un' imagine di mano di S. Luca, ma dov' ella fosse non era ugualmente noto. Perocchè Tolomeo Luccense la pone in S. Sisto; Guglielmo Durando in Aracoeli; il Sigonio (*De regno Italiae*, l. I) in S. Maria Maggiore. Un più recente scrittore, conservato nel codice vaticano numero 3921, citato dal De Angelis, (*Basil. S. Mariae Mai. descr. ac delin.* p. 237) è il primo che ne amplifica il numero, riconoscendone quattro, una delle quali pone in S. Maria Maggiore, l'altra in S. Maria del popolo, la terza in Aracoeli, e la quarta a Grottaferrata (1). Ma i Padri del Sinodo orientale, scrivendo all'imperatore Teofilo (*Manip. origin. rerumq. constantinop.* ed. Combefis, p. 114) non rappellano che una sola imagine dipinta da S. Luca sopra tavola, quando era tuttavia in vita la Vergine e abitava nella santa Sionne. Una sola parimente ne ricorda S. Germano di Costantinopoli, presso Stefano diacono nella vita di S. Stefano iuniore (V. *Analecta graeca monach. Benedict.* 1683 p. 416), ove dice, che il santo Evangelista mandolla in dono a Teofilo, e questa notizia trovasi ripetuta anche da S. Giovanni Damasceno nel Λόγος ἀποδεικτικός, com' è edito dal Gallandi (*Bibl. PP.* t. XIII, p. 363). Glica poi negli Annali (part. IV, p. 217 ed. Venet.) aggiugne che questo Teofilo era in Roma. Per converso Andrea Cretense (ed. Boissonade, *Anecd. gr.* t. IV, p. 472) due ne nomina che a' suoi tempi passavano per dipinte da S. Luca, ma non per questo egli le pone ambedue in Roma, sibbene una soltanto, e l'altra in Gerusalemme. Una terza imagine della Vergine di mano di S. Luca fu creduta essere in Costantinopoli, ed è memorata da papa Innocenzo III (l. IX, ep. 241): questa era certamente l'imagine mandata da Eudossia a S. Pulcheria, della quale fa menzione Teofane Cerameo (*Hom.* 20, p. 139, ed. Paris. 1644). Donde si deduce che le quattro Madonne di S. Luca messe dall' anonimo in Roma sono di sua invenzione. L'unica Madonna di S. Luca che si affermi essere in Roma, non ha testimonianza più antica di Andrea Cretense, il quale però non dice in quale basilica fosse venerata. L' anonimo è il solo, che col Sigonio una ne metta in S. Maria Maggiore, nel che è contraddetto da Guglielmo Durando e da Tolomeo Lucchese. Può quindi stabilirsi come dimostrato, che nulla di certo si ha dagli antichi scrittori intorno alla imagine della Basilica liberiana.

Ella rappresenta la SS. Vergine stante e quasi interamente di prospetto: tiene in braccio il Bambino, che non siede, ma è sostenuto dalle braccia della Madre, che le unisce, colla mano destra ritenendo al polso la mano sinistra. La Vergine veste tunica rossastra a maniche lunghe e strette ai polsi: ha un manto di color turchino, col quale si vela il capo; una croce equilatera le si vede dipinta sul lembo del pallio che copre la fronte. Il Bambino è in tunica bianca e pallio giallognolo, nel quale è avvolto a mezzo: ha un libro in mano, la cui coperta è adorna di gemme. I capelli che vedonsi tosati sulla fronte, scendono alla cervice flessuosi e lunghi. Un semplice nimbo corona la Madre, e un altro, semplice del pari, cinge il figlio.

I caratteri descritti non convengono tutti di certo all'antichità remota, alla quale l' imagine si è assegnata. Noi la porremo piuttosto alla prima metà del secol quinto.

2. S. Maria in Campitelli. Questa imagine che è rozzamente incisa e niellata sopra smalto imitante il zaffiro, ed è perciò creduta e spacciata dalle guide, come se fosse scolpita in pietra preziosa di tal nome, era venerata in S. Maria in Portico, e fu quindi trasferita, per ordine di papa Alessandro VII, in S. Maria in Campitelli, onde la Chiesa ne fu denominata con doppio titolo, in Portico, in Campitelli, e

(1) Credonsi di mano dell' Evangelista la Madonna venerata in S. Maria del popolo (MARANGONI, *Istoria della capp. del Sancta SS.* p. 240, segg.), quella dei SS. Domenico e Sisto, di cui ho detto innanzi, e quella di S. Maria in via Lata, della quale vedi sopra. Oltre a queste il Marangoni numera a pagine 245, 246 S. Maria in Aracoeli, in campo Marzo, in S. Agostino delle grazie accanto allo spedale della Consolazione, in S. Maria Nova, in S. Maria in Trastevere, riportandosi al parere di coloro che ne hanno scritto. Sette di fatti ne aveva prima noverate il Montfaucon, che l'imparò dalle guide, e non senza incertezza (*Diar. Ital.* c. 8): *Septem, ni fallor, huiusmodi tabellae in variis urbis ecclesiis eodem artifice* (S. Luca) *comparent, omnes ex Graecia comportatae*

l'antica prese il nome di S. Galla (MARRACCI, *Mem. di S. Maria in Portico*, Roma 1675, p. 112, 114). Dicesi portata dagli Angeli a S. Galla ai tempi di Giovanni I papa, che governò la Chiesa dall'anno 523 al 526 (V. MARANGONI, *Sancta SS.* p. 77, 78; MARRACCI, *op. cit.*). Vi è dipinta fin quasi alle ginocchia la santa Vergine col Bambino in braccio, e come in un quadro posto in alto fra due alberi di castagno, quasi in una nicchia. Ai due cantoni superiori del quadro sono scolpite insieme e dipinte le teste dei santi apostoli Pietro e Paolo, cinte di nimbo. S. Pietro è a destra di chi guarda, S. Paolo è a sinistra. Il Bambino ha di singolare una croce sul petto, della foggia medesima di quella che Sisto III gli ha dipinta sul capo, nel musaico di S. Maria Maggiore: il nimbo che cinge la testa del Bambino è crocigero. La pittura è a varii colori di vitree paste, imitatrici delle pietre preziose. Nude sono le piante del Bambino, veste tunica e pallio alla esomide, ha nella sinistra un volume che appoggia alla coscia e leva la destra con sole due dita spiegate. La Vergine vela il capo col manto nel quale è involta, e il raccoglie sul braccio, cavando fuori la destra, colla quale sembra accennare al figlio. Ella piega alquanto il capo dalla sua parte sinistra verso l'infante divino. Singolare è il raffronto del ciglio destro elevato fra questa imagine e quella di S. Maria Maggiore.

3. L'imagine della Vergine soprannominata ΝΙΚΟΠΟΙΑ dai Greci, è nota fin dai tempi di Giustiniano, del quale conta Evagrio nella Istoria ecclesiastica (l. IV) essere stato solito dire che colla invocazione di lei aveva superato i Goti e i Vandali, ed estinte le fiamme accese da loro nell'Italia e nell'Africa. Narsete, Giustino II, Tiberio ed Eraclio non andarono mai a combattere senza di essa, e fu di poi sempre costume degl' Imperatori di portarla seco e quando combattevano e quando trionfavano del nemico. Stette in Costantinopoli fino alla tirannide di Alessio Duca (1204), al quale la tolsero i Veneziani, quando il disfecero dinanzi le mura ed egli, ritirandosi colle reliquie dell'esercito, lasciò la Nicopea sul campo, e Dandolo se ne impadronì. Francesco Zanotto (*Venezia e le sue lagune*, 1847, vol. II, part. II, p. 51) opina che fosse da lui acquistata nel riparto del bottino coi Francesi: comunque sia, fu essa recata in Venezia e messa in S. Marco. Questa imagine che ho fatta incidere il primo dalla fotografia che me ne son procurato, rappresenta la Vergine col Bambino seduto in grembo, il quale sta di prospetto e alza la destra colle tre dita spiegate, stringendo nella sinistra un volume. Le sue vesti sono tunica podère e pallio, che porta tragittato sull'omero sinistro, ed ha forse nude le piante. La Vergine veste un pallio che le copre anche la testa: ed ivi sulla fronte è cucito un gioiello, composto di una grossa gemma ovale nel mezzo e di tre, della figura di tre gocciole, le quali partono da tre lati: inoltre sui lembi che coprono le due spalle son delineate due croci equilatere. Il nimbo che decora il capo della Vergine e del Bambino è semplice, come quello della imagine di S. Maria Maggiore. Alla Nicopea rassomiglia di molto l'imagine impressa sulle fiaschette di Monza, che darò incise nel volume V dei monumenti.

4. Dell' Ὁδηγητρία di Costantinopoli scrisse lo storico Teodoro che Eudocia mandò da Gerusalemme alla imperatrice Pulcheria l'imagine della Madre di Dio, dipinta dall'apostolo Luca (*Excerpt. ap. Niceph.* l. I): ἡ Εὐδοκία τῇ Πουλχερίᾳ τὴν εἰκόνα τῆς Θεομήτορος, ἣν ὁ ἀπόστολος Λουκᾶς καθιστόρησεν ἐξ Ἱεροσολύμων ἀπέστειλεν. Questa notizia è ripetuta da Niceforo Callisto nel libro XIV, capo 2, ove narra che Pulcheria pose la predetta imagine nella seconda delle tre basiliche, fabbricate ad onor della Vergine; e di nuovo ne parla nel libro XV, capo 14, ove per errore, a quanto pare, invece di Gerusalemme, memorata da lui nel libro XIV, capo 2, scrisse Antiochia. I quali due luoghi il P. Gretsero (*Synth. de Imag.* c. XVIII) seguito dal Trombelli (*De cultu SS.* diss. IX, p. 281) tentò conciliare, scrivendo che l'imagine fu ad Eudocia regalata in Antiochia, ed essa l'inviò a Pulcheria da Gerusalemme: *Haec imago Antiochiae asservabatur, ibique muneri accepta ab Eudocia Hierosolymam proficiscente, Hierosolymam venit, et inde Constantinopolim ad Pulcheriam.* Ma ciò Niceforo non dice, e neanche appare come si conservasse in Antiochia una imagine che la tradizione voleva dipinta in Gerusalemme. Fu adunque l'imagine mandata a S. Pulcheria ed essa le fabbricò una basilica in Costantinopoli, nella via che denominavasi la via dei conduttori o sia delle guide, τῶν ὁδηγῶν, onde credo derivasse il soprannome che si diè alla Vergine di ὁδηγητρία. E vedo che meco si accorda il Gretsero (*Synt. de imagin.* c. XVIII): *Est haec imago illa quae postea, a templo seu monasterio* τῶν ὁδηγῶν, Ὁδηγητρία, *seu imago Virginis Hodegetriae appellari coepta est.* E non mi pare che abbia avuta tal denominazione dai due ciechi che la Vergine condusse alla sua chiesa, come scrisse Vincenzo di Beauvais (l. 33, c. 147), dal quale poco diversamente opina il cardinale Stefano Borgia (*De cruce velit.* p. 229), stimando che tal nome avesse pei frequenti miracoli di risanare i ciechi, i quali non avessero più mestieri di guida: *non amplius* ὁδηγῷ, *idest ductore opus haberent.* Il D'Agincourt (*Storia*, vol. VI, tav. 87) pensa che con tal titolo siasi voluto esprimere, che è la conduttrice dei viaggi e delle armate. Questa imagine conservavasi tuttavia in Costantinopoli ai tempi di Andronico il vecchio (1283-95), del quale si narra, che se la fece portare in palazzo, e nel giorno in che la reggia fu presa dal giovane Andronico, egli a lei si rifugiò e fu trovato a' suoi piedi (NICEPH. GREG. l. IV, 2; VIII, 4; l. IX, cap. 6, § 4). Non è dunque vero che Carlo Magno la donasse a Leone principe di Russia, e che, tenuta per qualche tempo nel castello Beltz, sia poi passata a Crestochov in Polonia, e che vi si veneri sotto nome di B. V. di Chiaramonte. La quale narrazione fu divulgata da un certo Andrea Goldokowschi degli eremiti di S. Paolo.

La moneta d' argento anonima dataci dal Sabatier (tavv. 14, 15), ci rappresenta un'imagine della Vergine che assai si rassomiglia allo smalto di Campitelli. Sta Ella in piedi sopra predella ed ha intorno le sigle M̅ Θ e un greco esametro, la cui metà compiesi colla leggenda del rovescio.

+ ΠΑΡΘЄΝЄ ϹΟΙ ΠΟΛΥΑΙΝЄ
ΟϹ ΗΛΠΙΚЄ ΠΑΝΤΑ ΚΑΤΟΡΘΟΙ

Lo stile di questa moneta è identico a quella che rappresenta la Blachernitisa, e però non è malagevole attribuirla a Costantino Monomaco (1). Il Cavedoni nelle sue Osservazioni sopra alcune antiche monete bizantine (Modena 1857) a pagina 40 dice che: « la particolarità del portar che fa la B. Vergine Gesù infante fra le sacre sue braccia ne porge buono argomento per ritenere, che vi sia ritratta la imagine che veneravasi in Costantinopoli nella chiesa denominata τῶν Ὀδηγῶν, poichè anche quel dipinto rappresentava la Vergine ἐν ταῖς ἱέραις ὠλέναις ἀγκαλιζομένην τὸν Κύριον (*Theod.* (corr.ᵉ *Theoph.*) *Ceram. homil.* XX; Du Cange, *De Impp. Cpol. num.* § 30). » Questa è invero la sentenza oggi diffusa in oriente; e chiamano Odegetria così la Vergine impressa sulla moneta che ho detto di Costantino Monomaco, come le Madonne tutte che or in monete di argento o bronzo, or in medaglie di piombo son figurate, e in capo a tutte quella d' argento edita dal Sabatier (tav. L, 15), cui risponde il pregevolissimo bronzo inedito del signor Dethier col busto di S. Nicolò al riverso: questa medesima imagine vedesi anche sopra due piombi posseduti dallo stesso Dethier, uno con S. Teodoro al riverso, l' altro con semplice leggenda, le impronte delle quali ho, per singolar bontà del possessore, sott'occhio. Abbiamo anche un testimonio più antico, l'arcivescovo di Taormina, Teofane Cerameo, autore del secol nono, il quale scrive (*Hom.* XX, *de imaginib.* p. 129) che la Vergine di S. Luca, tuttavia a' suoi giorni venerata in Costantinopoli, aveva sulle braccia il Bambino (Cf. Du Cange, *De Impp. Constantinopolitan. nummis*, § 30): Καὶ μὲν καὶ Λουκᾶς ὁ γλαφυρὸς Εὐαγγελιστὴς τὴν εἰκόνα τῆς Θεομήτορος κηρῷ καὶ χρώμασιν ἐζωγράφησεν ἐν ταῖς ἱεραῖς ὠλέναις ἀγκαλιζομένην τὸν Κύριον, ἥ τις ἐν τῇ μεγαλοπόλει νῦν διασώζεται. Ma soprattutto ci dovrà servire di ottimo riscontro la preziosa copia della Odegetria eseguita a tempera sul legno, che il D'Agincourt ha data nella Storia dell' arte (*Pittura*, tav. LXXXVII), assegnandola al secolo XIII. Ha essa il Bambino sul braccio suo sinistro e guarda verso la destra dello spettatore, appunto come le imagini delle monete bizantine e dei piombi sopra descritte. La greca epigrafe che l' accompagna dice esser dessa la Odegetria: ΜΡ ΘΥ Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ.

Stabilito così il tipo vero della Odegetria, e non sapendosi altra imagine, egualmente venerata sotto tal nome, noi dovremo conchiudere che la Madonna di Pera, che si è da me incisa nella tavola al numero 4, non sia la decantata Odegetria, sibbene un'altra sostituita, dopo la presa di Costantinopoli, in luogo suo. Imperocchè è egli evidente che la Vergine Odegetria del quadro di D'Agincourt, che così bene riproduce la Madonna delle monete e dei piombi sopraccitati, non guarda a sinistra, come l' imagine di Pera, ma a destra, il che costituisce una grande discrepanza di tipo.

E veramente noi sappiamo da Errico Zomerero (pr. Du Cange, *Const. Christ.* c. XV, n. V), che i Turchi, presa Costantinopoli, tolte le gemme che ornavano la pittura di S. Luca, la trascinarono per le strade e la fecero in pezzi. L' imagine che ha oggi culto in Pera, mi scrive il P. Giuseppe Romano che l' ha attentamente esaminata e fatta disegnare e prendere in fotografia a mia richiesta, non ha di antico che il volto della Vergine e quello del Bambino. Costantinopoli, 31 gennaio 1873. « Dall'esame fattone insieme coi PP. di S. Domenico ci siam convinti sempre più di quello che già essi sapevano, che della celebre e venerabile imagine non esiste altro più che il volto della Madonna, incassato in una grande tavola di legno moderno. » Ai tempi di monsignor Subiani (scrivea egli l' anno 1656) era questa imagine « in tavola antichissima dipinta con quelle fattezze e figura, che si suole dipingere e vendere in Italia col titolo di Madonna di Costantinopoli », e così difatti ce la rappresenta Michele Giustiniani (*Dell' origine della Madonna di Costantinopoli*, Roma 1656), il quale anche pubblica a pagina 80 una lettera, scrittagli dal suddetto monsignor fra Giacinto Subiani, arcivescovo di Smirne e suffraganeo di Costanti-

(1) Il Saulcy attribuì questa moneta anonima senza meno a Giovanni Zemisce (*Essai*, pag. 246); l' Arneth (*Synops. mns. Caes.* p. II, pag. 231) la stimò di Romano IV Diogene; il Cavedoni (*Osserv. cit.* pag. 39) l' assegnò a Giovanni II Comneno, il Muller (*Descr. des Monnais ant. du Mus. Thorwald.*, pl. IV, n. 670, p. 383), conghietturò che ne fosse autore Costantino XIII Ducas. Il Saulcy si appoggiò alla somiglianza che gli parve riscontrare fra questa moneta e quella di Giovanni Zemisce con l' epigrafe MER ΘV DEDOXASM O EIS SE ELPIZωN OVC AΠOT, X. Ma il Cavedoni (loc. cit.) giustamente osserva esservi grande discrepanza fra l' alfabeto del Zemisce e quello della moneta anonima. Questa differenza medesima è stata notata dal P. Giuseppe Romano, per attribuirla al Monomaco, in un suo dotto articolo a me comunicato. Gli dà poi, a mio avviso, vinta la causa la considerazione già da me fatta e che risulta spontanea dal mettere la moneta colla Vergine delle Blacherne insieme con questa anonima, le cui due impronte ho davanti, mentre scrivo, prese da me a Parigi, alcuni anni addietro, dal Gabinetto delle Medaglie. Ecco ciò che egli mi scrive da Costantinopoli a questo scopo: 20 settembre 1873. « Se dalla paleografia passiamo all' arte e al gusto delle imagini sacre, in faccia alla Blachernitisa, ove leggesi completo il nome di Costantino Monomaco, non esito punto a collocare sotto lo stesso regno i due altri pezzi rappresentanti la Vergine, che gli somigliano sì da vicino nella paleografia e nel resto dei caratteri. »

nopoli, dalla quale si apprende che l'anno 1629, essendo dai Turchi tolta ai cristiani la chiesa in contrada Ballatà, ove si venerava quella imagine, e vi aveva gran concorso di fedeli, fu dal Bailo veneto, non senza gran donativi, ottenuta, e traslocata nel sobborgo di Pera, ove oggidì si conserva nella chiesa di S. Pietro. La chiamano Madonna dell' itria corrottamente, volendo dirla Odegetria: ma di fatto essa non è tale, perchè la Odegetria del D'Agincourt, anteriore alla presa di Costantinopoli, ha tipo diverso. Pare quindi, che distrutta la vera Odegetria dai Turchi, come narra il Zomerero, siasi sostituita in contrada Ballatà un' altra imagine egualmente venerabile, e a lei dà nome di Madonna di Costantinopoli, Madonna dell' itria, e con tale appellazione siasi venerata dipoi fino ai dì nostri, senza che ad alcuno fosse finora venuto il pensiero di cercarne l'origine.

Della vera Odegetria, perchè il tipo non manchi, sarà data l'imagine nel Volume V fra le monete con tipi cristiani, ove anche farò incidere la Madonna detta La fonte, nelle tavole delle pietre cristiane incise.

Teofane nel citato passo, parlando della Odegetria, afferma che era dipinta con colori a cera. Di pitture fatte a colori impastati colla cera parla S. Giovanni Crisostomo in due luoghi: il primo che fu letto eziandio nel Concilio niceno II (act. IV) dice (1): Io ho carissima una pittura di colori a cera, che spira divozione: *ἐγὼ δὲ τὴν κηρόχυτον ἠγάπησα γραφὴν εὐσεβείας πεπληρωμένην*: il secondo è nel sermone del giovedì santo, ove chiama la pittura esprimente l'imperatore, pittura fusa colla cera, *κηρόχυτον γραφήν*. Quest' uso di temperare i colori colla cera fu molto volgare in Oriente, onde potè Anastasio di Teopoli dire nel Concilio niceno II, parlando delle pitture su tavola, non essere altro che legno e colori mesticati colla cera: *Καί τοι τῆς εἰνόκος οὐδὲν ἕτερον οὔσης ἢ ξύλον καὶ χρώματα κηρῷ μεμιγμένα καὶ κεκραμένα*. Il Gretsero (loc. cit.) pigliò abbaglio quando, credendo che si trattasse d'imagini di cera, scrisse, che, se S. Luca era stato autore della imagine di Maria detta *ὁδηγητρία*, avrebbe dovuto dirsi piuttosto *plastes*, o sia modellatore e formatore, che pittore. Dal quale abbaglio non seppe difendersi neanche il dotto P. Francesco Scorso, annotatore delle Omelie di Teofane Cerameo, e a pagina 503 opinò, potersi dare che S. Luca fosse stato insieme e pittore e plaste, o sia modellatore in cera. L' uso di adoperare la cera nei colori durava tuttavia in Grecia al secol nono, come attesta Simeone Metafraste, il quale anche ne fa autore S. Luca *(in vita)*.

(1) Il Damasceno che cita questo passo nella Orazione II, *de sacris imaginibus* l' attribuisce ancor egli a S. Crisostomo. Ma il Montfaucon pensa che non sia lavoro del santo Dottore (Sancti Ioa. Chrys. *Opp.* t. VI, p. 400 seq.)

RITRATTI DEI PAPI

NELLA BASILICA DI SAN PAOLO FUORI LE MURA

PROEMIO

Preziose oltremodo sono le quattro tavole seguenti che ci conservano i ritratti dei primi Papi, una volta dipinti nella basilica di S. Paolo fuori le mura di Roma sulla parete australe. Eran due le serie dei ritratti sulle due pareti, l'australe e la boreale, ma di tempi diversi. Il Ciampini (*De sacris aedif.* c. 4, p. 39 e segg.) non ne distinse le epoche, ma di tutte fece autore papa Formoso. Francesco Bianchini distinse la serie superiore della parete australe dalla serie inferiore e stabilì (*Prolegg. ad Anastas.* vol. II, pl. LXXII), che la serie superiore era antichissima, cioè del secol quinto, e che papa Formoso era autore della serie superiore opposta, cioè della parete boreale; quanto alla serie inferiore, che riproduce la serie superiore, egli la riferì a papa Nicolao III, il quale copiò le imagini antichissime e niente di nuovo vi aggiunse. A Giovanni Marangoni sembrò che la superiore australe dovesse attribuirsi a S. Leone: ad altro Papa posteriore la serie superiore boreale, ma l'ordine inferiore stimò, che fosse opera di papa Nicolao III, avvertendo che questo Papa aveva aggiunto a quelle imagini il nimbo e il pallio con tre croci, e dalla quinta colonna in poi anche la tiara e una nuova foggia di soppravveste. Tutte queste pitture sono perite coll'incendio della basilica, trattene soltanto quelle della serie superiore australe, cioè le antichissime, che furono provvidamente staccate e riposte nei magazzini del convento alla basilica congiunto, donde assai dopo cavate, ornano oggi le pareti del convento predetto.

I ritratti dei Papi erano stati già pubblicati dal Panvinio e dal de Cavalleriis, ma il Bianchini e il Marangoni giustamente lamentano che non siasi tenuto troppo conto di questa serie antichissima, che meritava di essere pubblicata separatamente e con tutta l'accuratezza conveniente a monumento di tanto pregio. È però certo che se questa serie non fu preferita, neanche si trascurò, come sembra voglia dire il Marangoni, e ne abbiamo la testimonianza nella prefazione che il de Cavalleriis suddetto pose avanti alla edizione delle *Effigies Romanorum Pontificum,* stampata l'anno 1680 ai tempi di papa Gregorio XIII, ove dice, che avendo egli deliberato di pubblicare i ritratti dei Papi, ardua e malagevole impresa anche dopo la edizione panviniana, gli era stato d'uopo andarli rintracciando a gran fatica nelle tombe, nei musaici, nelle monete, nelle pitture, in particolar modo in quelle che decoravano le basiliche dei SS. Pietro e Paolo.

Questa pubblicazione delle pitture antichissime aspettava adunque l'opera di qualche diligente archeologo, e il Marangoni vi si accinse: ma le sue stampe non furono, quali egli credette, una precisa riproduzione delle originali pitture, senza togliere nè aggiunger nulla; constando ora che il pittore Monosili, del quale egli servissi, le disegnò, dopo averle supplite e restaurate, non distinguendo l'antico dal moderno. Il Marangoni non seppe altro se non che v'era una imagine supplita insieme colla epigrafe, e questa era la pittura di S. Anacleto: *Unica S. Anacleti imago cum sua epigraphe in totum perierat, quae ad formam aliarum noviter est restituta.* Ma egli sbagliò e l'imagine rifatta non fu quella di S. Anacleto, sibbene quella del vicino Eleuterio: nè poi l'iscrizione

era perita del tutto, come egli afferma in questo luogo, ma solo in parte, se deve tenersi conto di altro suo passo, nel quale egli scrive che rimanevano gli anni i mesi e i giorni del pontificato, quantunque il resto fosse distrutto: *Annos menses et dies illius sedis perspicuum reddebat epigraphes* (sic), *quamvis aliae litterae omnes ex delapsu calcis omnino periissent.* Dei ritocchi poi non parla se non in un sol luogo, ove afferma che S. Pietro fu tutto ridipinto e non v'ebbe mestieri di supplemento, così era intera quella pittura nella quale osservavasi una veste dalle altre tutte diversa. Intanto quella veste, ora che è stato tolto ogni ritocco, non appare, com'egli afferma, diversa da quella degli altri Papi, perocchè e Lino e Cleto almeno ne indossano una somigliante. Queste ed altre imperfezioni ed inavvertenze, che saranno di poi notate a suo luogo, bruttano l'opera del Marangoni. Or io riproduco queste imagini, servendomi delle fotografie che il primo ne ho ritratto, dopo che ne furono tolti da mano esperta i ritocchi. Ometto le imagini novamente dipinte e i restauri di quelle che, trovate mancanti di alcuna parte, furono fatte supplire da papa Benedetto XIV: ometto anche quelle che nel distaccarle dalla parete perirono, le quali non mi è sembrato dover copiare dai disegni del Monosilì, che il Marangoni ha dato alle stampe, e perchè mal fatti, e perchè non mi costa se in tutto o in parte antiche siano quelle pitture.

Conviene ora che io parli del numero di questi ritratti antichissimi e dell'epoca in che furono dipinti.

La basilica di S. Paolo, dopo l'incendio della prima costantiniana, fu rifabbricata da Teodosio in assai più ampia forma, ma non condotta a termine che da Onorio, come attestano i noti versi, che si leggevano una volta interi, quando il musaico dell'arco maggiore non era ancor guasto.

THEODOSIVS CAEPIT PERFECIT HONORIVS AVLAM
DOCTORIS MVNDI SACRATAM CORPORE PAVLI.

Quindi è manifesto, che le pitture non furono poste in questa basilica prima del secol quinto; alla qual conclusione conducono anche i canoni dell'arte. Lo stilobate australe, che è a destra di chi entra, ebbe quarantadue imagini clipeate, o sia dipinte entro rotonde cornici, distribuite a due a due in ciascun intramezzo dei piedistalli che sostenevano le colonne del second'ordine della nave di mezzo. Lo stilobate boreale, che è a sinistra, ne avrebbe dovuto ricevere altrettante; ma al tempo di Onorio non sarebbero potuti essere figurati che soli quarantadue Pontefici, quanti se ne contano da S. Pietro a S. Innocenzo I, e però non poteva essere dipinto che il solo stilobate australe. E così fu difatti: perchè lo stile e il general carattere della serie australe dimostra che fu dipinta ad un'epoca sola; e per converso le pitture vedute sulla parete boreale, ed ora più non esistenti, avevano caratteristiche sol proprie di un'epoca posteriore. Il Bianchini arrivò alla medesima conclusione, ma per via del tutto diversa, della quale pochi anni dopo non avrebbe potuto far uso: perocchè egli credeva che i primi dieci ritratti a sinistra non contennero mai imagini dei successori d'Innocenzo: il che apparve di poi non essere vero, caduta essendo, o staccata la disordinata serie dei ritratti, insieme colla velatura d'intonico soprapposta alle pitture antichissime, e rimesse queste alla luce, le quali quantunque siano, come ho detto, nelle caratteristiche diverse dalle australi, nondimeno fanno loro seguito in serie ordinata. A meglio intender ciò è mestieri che io narri quanto si legge nei due ragguagli, del Bianchini l'uno e del Marangoni l'altro, intorno a queste boreali pitture. Il Bianchini adunque racconta che sul lato boreale vedevasi una serie di quasi quarantadue Papi, ma che i primi dieci clipei, cominciando com'è di ragione da sinistra, non contenevano ritratti d'immediati successori alla cattedra pontificia d'Innocenzo I. Omessi i due primi così scoloriti e corrotti, dic'egli, che non era possibile divinare di chi fossero i ritratti ivi dipinti, sul clipeo terzo vedevasi figurato Eusebio, quel medesimo Papa, che era dipinto sulla parete australe fra Marcello e Milziade. Dipoi erano altri tre clipei con pitture perdute, dopo le quali sul settimo clipeo era dipinto papa Anastasio, dipinto ancor esso sulla parete australe fra Siricio ed Innocenzo. Sul clipeo ottavo figurava Marcello colla propria epigrafe, MARCELLVS, secondo che riferisce il Bianchini predetto in questo luogo; ma prima a pagina LXXII, non so per qual distrazione ha posto questo nome sul clipeo nono: nondimeno Marcello è fuor di luogo, perchè sedette prima di Anastasio. Era quindi sul nono clipeo rappresentato Adriano, e papa Agatone colla sua epigrafe AGATON sul clipeo decimo: nei quali due Papi notasi un disordine anche maggiore; perchè Agatone non solo precesse Adriano, ma vi furon tra mezzo altri sedici Papi. Tale è il racconto del Bianchini nei *Prolegomeni ad Anastasio* (t. II, p. LXXX). Il Marangoni invece nella citata *Ch. Rom. Pont.* a pagina V, ci fa sapere che sull'intonico veduto dipinto dal Bianchini v'erano anche altri ritratti da lui non potuti determinare: erano questi, oltre ai nominati, Lorenzo pseudopapa ai tempi di Simmaco, e un certo Paolino: ma che rimossi o caduti gl'intonichi egli scoperse dipinti anteriori sui primi dieci clipei. Questi egli fece disegnare e stampolli in seguito ai quarantadue; e prosegue dipoi a disegnare i ritratti degli altri Papi dipinti su quella parete boreale; il che ha egli dimenticato di avvertire: ma pure è forza che sia così, perocchè a pagina IV afferma che vedevansi altrettante imagini, quante se ne contavano sul lato australe: *Cernebantur in totidem orbiculis Pontificum imagines aliae, usque ad aliud initium arcus triumphalis.* Così intese questa incompiuta narrazione anche il padre Zaccaria, per quanto può rilevarsi dal parere che dà di tali pitture nella *Storia letteraria,* Venezia, 1753, tomo V, pagina 567, e nelle *Dissertazioni di Storia ecclesiastica,* Roma 1793, tomo III, pagina 245.

Volendo ora trattare dell'epoca, è d'uopo che incominciamo dal Bianchini, la cui opinione è che la serie australe sia dell'epoca di papa Leone I (*Prolegg. ad Anastas.* t. II, c. IV, p. LXXVIII), e le ragioni da lui addotte sono: la somiglianza dello stile di queste colle imagini del musaico, le quali si sa di certo che furono poste da S. Leone papa: la testimonianza di papa Adriano I, quantunque il Libro pontificale sembri che ne dichiari autore, almeno in parte, papa Simmaco, del quale si legge: *in basilica renovavit absidem et post confessionem pictura ornavit.* Il Bianchini dice, che resta incerto, se le parole *post confessionem* si debbano intendere verso l'abside, ovvero verso la nave. Dietro il Bianchini tenne il Marangoni e dimostrò ancor egli, col testimonio di Papa Adriano I, che S. Leone ne fu autore (*Chron. Sum. Pont.* p. V): ma inoltre aggiunse, che essendo costume dei Papi del secol quinto di vestire il pallio filosofico, tutte le imagini che in tal guisa vestivano dovessero credersi di quel secolo. Essendo questa la sentenza del Bianchini e del Marangoni, dobbiam dire che il Paciaudi a torto attribuisce loro l'opinione, secondo la quale papa Innocenzo ne sarebbe stato autore, e che i papi Leone e Simmaco ne avessero di poi accresciuto il numero (*De sacris balneis*, p. 76): *Hanc sane penicillo depictam dum pontificatum gereret Innocentius I, auctamque deinde a Leone Magno et Symmacho pp., nempe volvente saeculo V, indiciis omnibus notis atque argumentis Blanchinius* (*Prolegg. ad Anastas. II*, Rom. 1724), *eoque facem praeferente, Marangonius, proleg. ad Chronol. basil. ostiens, demonstravit.*

Il terzo che abbia allegate ragioni è il P. Zaccaria, al quale invero e non al Bianchini, nè al Marangoni, come afferma il Paciaudi, parve, e dice di averlo dimostrato nella *Storia letteraria*, che le prime pitture dei Papi non a S. Leone si dovessero attribuire, ma che fossero fino a S. Zosimo dell'epoca di Teodosio, quando fu rifabbricata la basilica, o piuttosto di Onorio che la compì. Perocchè 1° Papa Zosimo è il primo che porti nella epigrafe l'appellativo di *Sanctus*, e il nimbo, la cui maniera anche varia nel successore di lui. 2° Innocenzo I, che è l'ultimo senza titolo di Santo, mori nel 417, e potè terminarsi in quel tempo la chiesa ed esservi messe le pitture. 3° Fino a Zosimo non si legge mai *Sixtus II, Felix II*, ma da Zosimo in giù *Sixtus III, Felix III.* Quanto alle pitture seguenti, dic'egli, « non crederei che siano fatte sotto Simmaco, ma non dopo Ormisda: perchè Simmaco vi è col titolo di *Sanctus*, manca poi il ritratto di Ormisda, e le pitture fino ad Ormisda hanno il pallio filosofico, non il pontificale, il che è segno di remota antichità. » Noi passeremo per buone le allegate ragioni dell'appellativo di *Sanctus*, del nimbo, del numero aggiunto ai nomi che nelle pitture anteriori è omesso, per le quali egli assegna ad altra epoca le dieci pitture da Zosimo a Simmaco, ma non in quanto egli ne vuol fare autore papa Ormisda: perocchè papa Zosimo porta il pallio pontificale insignito di tre croci, laddove al tempo di Ormisda e fino almeno al secolo nono non se ne portava dai Papi più di una. La rozza maniera notata da chi vide queste dieci pitture, il nimbo che le incorona, il titolo di *S(anctus)* dato loro, se ne eccettui Bonifazio e Simplicio, la tonsura episcopale, e finalmente l'abito detto filosofico, ma che noi diremo apostolico, sono indizii probabili del secol quinto, ma possono convenire anche al secol sesto e settimo e seguenti, e, trattone l'abito apostolico, a miglior ragione. Potrebbe del resto ben essere, che questa serie si debba al papa Simmaco, che sedette dal 498 al 514, siccome mi par certo che la intera serie del lato australe sia da ascrivere a papa Zosimo, che governò la Chiesa dal 417 al 418. Egli è per converso poco probabile farne autore papa Leone, il quale niuno saprebbe dire per qual motivo, arrestatosi ad Innocenzo I, non avesse continuato fino al suo predecessore Sisto III di santa memoria. Ma dirassi, che v'è l'autorità di papa Adriano I, il quale attesta che S. Leone ornò le basiliche d'imagini; *fecit ecclesias, quas in musivo et diversis historiis seu imaginibus pingens decoravit.* Ciò io non nego ma fo riflettere che papa Adriano, là dove poi memora la basilica di S. Paolo ornata da S. Leone, altre pitture non nomina che quelle del musaico; *Magis autem in basilica S. Pauli apostoli arcum ibidem maiorem faciens et musivo depingens:* il che ci è del pari confermato dalla iscrizione, nella quale si legge anche il nome di Galla Placidia figlia di Teodosio, che forse vi prestò mano:

PLACIDIAE PIA MENS OPERIS DECVS OMNE PATERNI
GAVDET PONTIFICIS STVDIO SPLENDERE LEONIS.

Or avendo stabilito che le imagini dipinte sul lato australe si debbono verosimilmente attribuire piuttosto a papa Zosimo che a S. Leone, debbo anche trattare la questione del nome che loro si deve dare, cioè, se debbano chiamarsi imagini ideali, ovvero ritratti di storici personaggi. La questione potrebbe risolversi, quando noi avessimo altri ritratti da mettere a confronto coi nostri, e vedere se vi sono osservate le medesime note individuali, che in queste l'uno dall'altro Papa si bene distinguono. Quei pochi ritratti anteriori alle nostre pitture, che pur ci rimangono, cominciando dal principe degli Apostoli, di certo si assomigliano; ma chi potrà dire altrettanto di tutti? Chè se fosse possibile ciò, chi non vede, che per questo mezzo potrebbesi troncare ogni ulteriore controversia intorno a Cleto e Anacleto, a Marcellino e Marcello, dei quali si avrebbe una testimonianza di fatto ineluttabile, che furono quattro e non due Papi, a cui non si potrebbe opporre, come si fa alle testimonianze scritte, ove sempre si può presumere un errore di alcuni cronologi.

La cosa intanto resta tuttavia dubbia, perchè siccome è di tutta probabilità il supporre che ove si fossero avuti

veri ritratti, il pittore sarebbesi a questi attenuto, così non è per nulla inverisimile, che ove gli sia mancato il vero ritratto siasi appigliato all'unico partito che gli rimaneva, di comporlo egli medesimo.

Ammesso che la maggior parte siano ritratti, è ben da avvertire, che vuol ciò intendersi dei tratti caratteristici e individuali, e in niun modo di certe usanze, qual è a modo d'esempio, la corona episcopale, in dare la qual tonsura ai Papi il pittore si è attenuto all'usanza del secol quinto, nel quale un tal distintivo non poteva mancare alle imagini di Pontefici.

Or è tempo che ci rivolgiamo ai particolari ragguagli di ciascuna imagine: ma nel riferire l'epigrafe che l'accompagna, sarà d'uopo che trascriviamo il Marangoni, che giovandosi del castello drizzato nella basilica per quel pittore che restaurò e ritoccò quei dipinti e alcune di quelle epigrafi, attesta di averle vedute da presso e fattele lavare, correggendo con ciò gli sbagli commessi dal Bianchini, a cui era stato d'uopo trascriverle dal piano della basilica e col solo aiuto di canocchiali. Nè sarebbe possibile il fare altrimenti, perchè le epigrafi furono trascurate nel dar ordine a Pellegrino Succi, che distaccasse le pitture, ed è oggi a caso che qualche brano di leggenda si conservi accanto al ritratto ove, come si vedrà, ho potuto emendare l'inesatto Marangoni.

Riguardo alle imagini noi potremo invece dare un pieno giudizio, avendole a nostro bell'agio avute sott'occhio e fatte prendere in fotografia nel convento dei PP. Benedettini di S. Paolo, ove si conservano sospese alle pareti.

Sarà quindi portato rimedio alle pubblicazioni anteriori, nelle quali non sono per niun modo distinti i moderni ritocchi dall'antica pittura, nè i restauri fatti fare da papa Benedetto XIV, ora di una parte perduta, or dell'intero dipinto caduto coll'intonico, e talvolta anco della leggenda: in un'opera, qual è questa, che deve servire alla scienza, non devono aver luogo le impiastricciature e i rattoppi e molto meno le riproduzioni di artisti moderni, quantunque esperti.

Queste imagini, come ho detto di sopra, erano distribuite a due a due sugl'intervalli dello stilobate, e le epigrafi occupano l'intramezzo: ond'è che l'epigrafe del primo quadro è a destra e quella del secondo è a sinistra di chi guarda.

TAVOLA CVIII.

1. PETRVS SEÐ ANN XXV $\overline{M}$ II Ð VII (✝ *sub Nerone*). Dalla incendiata basilica si trasse questa metà soltanto del ritratto di S. Pietro, che era per testimonianza del Marangoni intero e ben conservato: ma la veste di lui non è tanto singolare, com'egli vorrebbe, ove scrive a pagina VIII: *Prima quae S. Petrum exhibet adeo intacta reperta fuit cum sua veste a caeteris omnibus diversa, ut nonnisi recentioribus tantum coloribus super additis opus fuerit.* Della predetta veste noi abbiamo altri tre esempii in Lino, Cleto ed Anacleto, che all'apparenza sembra una penula, qual è quella che uno dei Gerareni indossa nella tavola 115, 4: ma tale non è, sibbene una tunica sparata innanzi, a guisa del colobio orientale, di che si ha esempio nel codice di Zagba (vedi la tav. 140, 1), e abbottonata allo sbocco del collo. Sopra di essa tunica, che è di color bianco, S. Pietro veste il pallio apostolico. La sua testa è rasa e i capelli sono tosati in corona. I venticinque anni di pontificato gli sono attribuiti dal maggior numero degli antichi scrittori, ed è dimostrato che non vi è ostacolo nel racconto biblico intorno alla sua venuta in Roma sotto Claudio. L'epigrafe si conserva interamente, trattone la prima lettera.

2. LINVS SEÐ ANN XI $\overline{M}$ III Ð XII. Al nome proprio manca soltanto la prima lettera. Il pittore o aggiunse egli, ovvero copiò da pittura antecedente il pallio sacro, del quale ha vestito S. Lino, sul pallio apostolico. È noto che la tradizione ne attribuiva appunto a questo Papa l'introduzione. Nella stampa del Marangoni una tale insegna è stata omessa, forse perchè ricoperta dai ritocchi. Egli di fatti afferma, che di questa imagine rimanevano alcune tracce, le quali si poterono ritoccare e così ravvivarla: *ex antiquis residuis lineamentis ad antiquam eius formam reparari potuit.* Oggi peraltro che i ritocchi sono tolti, non appare questa imagine sì scolorita, com'egli se l'ha imaginata.

3. CLETVS SEĐ ANN XII M̄ I D XI (+ *sub Domitiano*). Il CLE fu veduto dal Marangoni, e si legge tuttavia sul dipinto. Sembra che anche a S. Cleto sia stato dato il pallio sacro: noi ne saremmo certi, se si fosse conservato l'omero sinistro, che è perduto. Il Marangoni afferma che quasi tutta l'effigie era perita, caduto essendo l'intonico, e con essa anche l'epigrafe che fu rifatta cavandola dai catalogi vaticani: *cum fere tota effigies periisset ex delapsu calcis et cum ea epigraphes* (sic), *hanc supplere oportuit ex catalogis vaticanis*. Se ciò fosse, la pittura e l'epigrafe dovrebbero essere state rifatte, laddove sono sicuramente antiche. Il Marangoni adunque ha preso abbaglio, forse fidandosi di troppo alle relazioni altrui o alla sua reminiscenza.

4. CLEMENS SEĐ ANN VIIII M̄ II Đ X (+ *sub Traiano*). La lettera N di *Clemens* or sola si conserva: il Marangoni lesse inoltre l'E precedente. S. Clemente, i cui tratti generali si riscontrano nella imagine della Chiesa sotterranea di Roma, a lui sacra, in quella pittura ove con S. Andrea protegge i santi Cirillo e Metodio a piè di Cristo, veste sopra i soliti abiti apostolici il pallio sacro, del quale si vede la banda che copre l'omero destro; la banda che sarebbe dovuta esser sull'omero sinistro non è chiara abbastanza, perchè in quel luogo la pittura è assai scolorita. Questo pallio sacro, piegato a più doppi e della forma di una moderna stola, non ha altro esempio nelle pitture dei Papi posteriori di questa parete.

5. ANACLETVS SEĐ ANN XII M̄ X Đ VII (+ *sub Traiano*). Il nome di questo Papa non fu letto dal Marangoni, che solo vide gli anni, i mesi e i giorni, di che non ebbe poi reminiscenza, quando scrisse che tutta l'epigrafe era moderna. La metà di questo ritratto è di restauro moderno, e però è stata omessa. Oggi non piace dir Anacleto, ma Anencleto. Io non ignoro il nome Anencleto, poichè sono stato il primo a raccoglierne gli esempii fin dal 1844, quando il Borghesi aveva dichiarato di non conoscerne veruno. Ma dubito forte di questo papa Anencleto: tutta l'antichità ha serbato Anacleto, e perfino Pietro Leone, che si fe' chiamare Anacleto II. Il Marangoni sbaglia ancor qui, dandoci il ritratto come l'epigrafe di Anacleto per pittura moderna.

EVARISTVS SEĐ ANN IX M̄ VII Đ II (+ *sub Hadriano*). Il nome di questo Papa non fu veduto dal Marangoni, che lesse gli anni soltanto, i mesi e i giorni. L'imagine è stata da me omessa, perchè interamente di moderno restauro: il Marangoni la dice antica.

6. ALEXANDER SEĐ ANN X M̄ VII Đ III (+ *sub Hadriano*). Il Marangoni diè per perduto il nome di questo Papa: io vi ho trovato le prime quattro lettere.

7. SISTVS SEĐ ANN VIIII M̄ III Đ XXI (+ *sub Antonino*). Leggesi tuttavia SISTVS e non SIXTVS, come è stato stampato finora. Alla tunica di S. Sisto vedevasi aggiunta la striscia di porpora, che fu da me omessa, perchè dovuta a moderno ritocco. Il primo esempio di quest'ornato l'avremo in S. Eutichiano, perchè, anche in S. Callisto, è come tutta l'imagine, moderno: nulla di meno si vede nelle stampe del Marangoni.

8. TELESPHORVS SEĐ ANN XI M̄ III Đ XXI (+ *sub Antonino*). Del nome di questo Papa, letto intero dal Marangoni, resta ora la prima sillaba. A torto il predetto editore ha figurato Telesforo a volto raso. Niun Papa, a quanto sappiamo, si rase prima di Pasquale I. A torto anche gli ha dato la tunica listata di porpora.

9. HYGINVS SEĐ ANN IIII M̄ III Đ VIII (+ *sub Antonino*). Del nome di papa Igino il Marangoni trascrisse le prime due lettere, e supplì le altre; ma io l'ho letto intero, insieme col D del *sed* e l'ultimo N dell'*ann*.

10. PIVS SEĐ ANN VIII M̄ III Đ III (+ *sub Antonino*). Le lettere SE del *sed* rimangono tuttavia, e vi si doveva leggere tutta l'epigrafe, ma non furono dal Marangoni trascritti che gli anni del governo e i mesi e i giorni, donde apprese che era il ritratto di S. Pio, al quale i catologhi attribuiscono un egual numero di anni mesi e giorni. Pio è da altri posposto ad Aniceto. Del ritratto è antico il solo volto, gli abiti sono omessi, perchè appartengono a moderno restauro.

TAVOLA CIX.

1. ANICETVS SEĐ ANN XI M IIII Đ XX (+ *sub M. Aurelio*). Il ritratto di papa Aniceto fu a torto dichiarato moderno dal Marangoni insieme colla epigrafe: nel che egli anche si contradice, avendocela data nella stampa, quanto al numero d'anni, mesi e giorni, per antica. Oggi tuttavia rimane una parte del nome proprio ETV da me veduta sull'intonico conservatoci dal Succi.

2. SOTER SED ANN VIIII M̄ II Đ XXI (+ *sub M. Aurelio*). L'epigrafe fu letta dal Marangoni, trattene solo le lettere

SED A. Ho io trovato tuttora esistente la prima sillaba SO e la prima lettera S del *sed*. Del ritratto si è conservato soltanto il busto, e manca il volto.

ELETHERVS SED ANN XV M̄. IIII Đ V (+ *sub Commodo*). Moderno è il ritratto di S. Eleuterio, e però fu da me omesso. L'epigrafe fu tutta letta dal Marangoni, se ne eccettui *sed ann*, che ha supplito.

3. VICTOR SED ANN X M̄ II Đ X (+ *sub Severo*). Il nome proprio fu veduto dal Marangoni, *sed ann* fu da lui supplito. Nell'abito di questo Papa è singolare che il pallio apostolico richiamato sul petto a traverso gli copra il braccio destro.

4. ZEPHIRINVS SED ANN XVII M̄ II Đ X (+ *sub Macrino*). Del nome proprio veduto intero dal Marangoni rimangono le lettere IRI, che confermano l'uso dell'I per Y, di che abbiamo altro esempio nel nome SISTVS. La tunica del Papa è semplice, non decorata di porpora, come la stampa il Marangoni.

CALLISTVS SEĐ ANN V̄ M̄ II Đ X (+ *sub Alexandro*). Un antico ritratto di questo Papa si ha nei Vetri cimiteriali da me dati alla luce (Vedi la tav. 188, 1 di quest'opera). La pittura parietaria è moderna e fu per ciò da me omessa. Il Marangoni lesse l'epigrafe, che trovò intera, e afferma che da questo Papa in poi le imagini e le epigrafi che li riguardano sono interamente conservate e antiche: *ab hac imagine ipsorum effigies et epigraphes* (sic) *omnino intactae supersunt*.

5. VRBANVS SED ANN VIII M̄ XV Đ XIs (+ *sub Alexandro*). È singolare che il solo papa Urbano non abbia il vertice raso. Del nome letto per intero dal Marangoni ho veduto le sole lettere BA.

6. PONTIANVS SEDIT AN̄. V. M II Đ II (+ *sub Maximino*). Il Marangoni non vide i giorni e i mesi di questo Papa e li supplì. Il nome da lui letto sino a *nus* doveva conservarsi intero, or tuttavia vi si legge l'S finale. La maniera con che s'involge nel pallio apostolico è simile del tutto a quella di papa Vittore, che richiama la falda destra sotto l'ascella sinistra. La tunica non è listata, come ce l'ha figurata il Marangoni.

7. ANTERVS SED ANNI M̄ I Đ X (+ *sub Gordiano*). Questa epigrafe è ritoccata: ma della singolar maniera di scrivere ANNI per ANNO, od ANNIS avremo altri esempii di poi in questa tavola al n° 9, nella seguente 110 ai nn. 7, 8, e nella 111, ai nn. 2, 3, 4. *Anterus* dicevasi una volta questo Papa, ma la iscrizione del suo sepolcro, trovata nel cimitero di Callisto, ci ha insegnato essersi detto Anterote, il cui nominativo è ΑΝΤΕΡΩΣ, laddove Antero sarebbesi dovuto scrivere ΑΝΘΗΡΩΣ. Veste egli il pallio apostolico e il richiama sotto l'ascella sinistra, come i papi Vittore e Ponziano.

8. + FABIANVS SED ANN XIII M̄ I Đ X (+ *sub Decio*). Ho veduto le sole prime tre lettere del nome di questo Papa. La sua tunica è semplice, non quale ce la rappresenta la stampa del Marangoni colla striscia di porpora: anch'egli richiama il pallio sotto l'ascella sinistra. È singolare la fettuccia, o rivolta che sia, cucita all'orlo della tunica, di che avremo di poi altri esempii (V. tav. 110, 5; tav. 111, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9). Nel Marangoni comincia di qua a vedersi una croce equilatera davanti l'epigrafe, che fu costume in Occidente del secol quinto: ma sembra che in Oriente e segnatamente in Egitto, nella Nabatene, e nell'Arabia siasi adoperata fin dal secol quarto. Questa pittura e le seguenti sembrano d'altra mano, ma non d'epoca posteriore.

9. CORNELIVS SEĐ ANNI. III Đ X (+ *sub Valeriano*). Il Marangoni non vide le due prime lettere del nome proprio: io ho letto le sole superstiti ORNE.

TAVOLA CX.

1. + LVCIVS SEĐ ANN̄ III M̄ III Đ III (+ *sub Valeriano*). La fettuccia, o rivolta cucita all'orlo della tunica, notata da noi in papa Fabiano, rivedesi in questo Papa e nei seguenti Stefano, Sisto e Anastasio. Il pittore del Marangoni l'aggiunse a torto anche alla tunica d'altri Papi anteriori, e inoltre decorò questa della lista di porpora.

2. STEPHANVS SED ANN IIII M̄ II Đ XV (+ *sub Valeriano*). Al nome di questo Papa nella trascrizione del Marangoni mancano solo due lettere HA. Egli non vide la croce davanti alla epigrafe e par chiaro che l'abbia omessa anche in Cornelio, come nei seguenti papi Sisto e Felice, ai quali l'ho aggiunta, perchè da me veduta.

3. + SISTVS SED ANN II M̄ XI Đ VI (+ *sub Valeriano*). Rimane tuttavia sull'intonico la lettera S iniziale del nome. La seconda lettera non fu veduta dal Marangoni e la terza fu scritta per X: ma il confronto del primo SISTVS e l'uso

costante di così scrivere questo nome, osservato nei vetri cimiteriali m'hanno indotto a cambiare l'X in S. Fu tutto arbitrio del pittore, che ritoccando questo dipinto aggiunse la striscia di porpora sulla tunica, non osservando il prescritto, che gl'imponeva di non aggiunger nulla.

+ DIONISIVS SEĐ AÑN II M̄ II Đ II (+ *sub Claudio*). La pittura di questo Papa è moderna e però fu da me omessa. Il Marangoni ne ha letta l'epigrafe.

4. + FELIX SED AN II M̄ X Đ XXV (+ *sub Aureliano*). Il Marangoni di tutta questa epigrafe non altro trascrisse che AN II M X. Io vi ho letto FE preceduto dalla croce e l'S di *sed*.

5. EVTICHIANVS SEĐIT AÑN VIII M̄ X D̄ III (+ *sub Caro*). Ho veduto la croce e le prime tre lettere del nome + EVT che sole rimangono della epigrafe letta dal Marangoni. L'imagine si è conservata solo per metà, nella quale vedesi un tratto della striscia di porpora cucita sulla tunica. È questo il primo esempio che ne abbiamo, onde pare che il clero romano tardi abbia ammesso questo distintivo, e quando era generale ad ogni classe di persone.

6. + CAIVS SĐ AÑN XI M̄ IIII Đ VIIII (+ *sub Diocletiano*). Rimane tuttavia l'A del nome *Caius*. Le due strisce di porpora, che si solevano cucire a destra e a sinistra della tunica a semplice ornato, vedonsi qui la prima volta, non apparendo in Eutichiano che una sola.

7. + MARCELLINVS SEĐ ANNI · VIII M̄ · II Đ XXV (+ *sub Constantio Chloro et Maximiano Arment.*). L'iscrizione fu veduta dal Marangoni: io vi ho letto il Đ di *sed*. V'è di questo Papa un ritratto sul Vetro cimiteriale, che do nella tavola 188, 2 di quest'opera. Gli sforzi fatti per escludere Anacleto e Marcellino dalla serie dei Papi sembra tornar a vuoto, anche perchè i loro ritratti sono diversi da quei di Cleto e di Marcello che si vorrebbero essere stati le medesime persone sotto un nome modificato.

8. + MARCELLVS SEĐ ANNI V · M̄ VII Đ XXI (+ *sub Maximiano Herculeo*). L'epigrafe è perita del tutto: il Marangoni la vide e ce la diede intera.

9. + EVSEBIVS SEĐ AÑN II M̄ I Đ XXV (+ *sub eod. Imp.*). L'epigrafe, che io ho qui data, è qual la trascrisse il Marangoni: oggi è distrutta.

10. + MELTIADES SEĐ AÑN III M̄ VII Đ VI (+ *sub Constantino*). Il nome *Meltiades* in luogo del divulgato *Melchiades* sembra convalidarsi anche dal confronto di questa epigrafe veduta e trascritta dal Marangoni.

TAVOLA CXI.

1. + SILVESTER SEĐ AÑN XXIII M̄ X Đ XXVII (+ *sub Constantino*). Del nome rimane tuttavia l'ultima lettera R: l'intera leggenda devesi al Marangoni.

2. + MARCVS SEĐ ANN. II M̄. VIII Đ XXI (+ *sub Constantino*). Nè di questa, nè delle seguenti epigrafi nulla si conserva, se ne eccettui l'A iniziale di Anastasio, come dirò al numero 8.

3. + IVLIVS SEĐ ANNI XI M̄ II DIES VI (+ *sub Constantio II*).

4. + LIBERIVS SEĐ ANN IX M̄ VII Đ III (+ *sub Valentiniano et Valente*). A questo Papa ho attribuito il Vetro cimiteriale posto qui a tavola 188, n° 3, del quale è a dolersi la perdita. Il disegno che ne abbiamo è del trascuratissimo Boldetti: non può quindi servire di valevole confronto. Difatti egli vi è rappresentato in guisa che sembri non aver avuto capelli, nè barba. Quei leggeri tratti graffiti che in questo genere di lavoro sogliono esprimere l'uno e l'altro particolare o non furon veduti dall'oscitante disegnatore, o non erano abbastanza visibili nel graffito a motivo del vetro poco trasparente. L'epigrafe è acclamatoria, LIBER NICA: il personaggio è in abito pontificale; la croce che porta delineata sulla fronte ricorda che è confessore di Cristo.

5. + FELIX SEĐ AN · I M̄ III Đ II (+ *sub Constantio II*). A Felice è dato quel solo anno di governo, nel quale cre-

dettero che soltanto sedesse legittimamente coloro, i quali ignorarono che papa Liberio sel fece surrogare. Egli però governò quattro anni in circa, sino a tanto che Liberio già ritornato dall' esilio rientrò in Roma.

9. ✝ DAMASVS SEꝉ ANN̄ XVIII M̄. II ꝉ X (✝ *sub Theodosio*). Il ritratto di questo Papa e del successore Siricio furono pubblicati dal Bianchini, prima del Marangoni, nel volume II dell'*Anastasio* a pagina 3: ma ancor egli assai malamente ne espresse il carattere.

7. ✝ SIRICIVS SEꝉ ANN̄ XV M̄ XI D XXI (✝ *sub Honorio*). Governando la Chiesa questo Papa, le cui molte opere d'arte saran riferite a suo luogo, scriveva S. Optato di Milevi, dimostrando ai Donatisti, che la prima delle doti, che distinguono la vera Chiesa di Cristo era appunto l'essere una sola la Cattedra; novera quindi quei papi, che vi sedettero da S. Pietro a Siricio allora regnante (*De schism. Donatist.* l. II: *Ergo cathedra unica, quae est prima de dotibus. Sedit prior Petrus, cui successit Linus, Lino successit Clemens... Iulio Liberius, Liberio Damasus, Damaso Siricius hodie qui noster est socius.*

8. ✝ ANASTASIVS SEꝉ ANN II ꝉ XVI (✝ *sub Honorio*). Quest'epigrafe non fu letta interamente dal Marangoni, il quale supplì *ast* nel nome, ed *an* nel novero degli anni di governo. Io ho veduto l'iniziale A.

9. ✝ INNOCENCIVS SEꝉ ANN XV M̄ II ꝉ XX (✝ *sub Honorio*). La sostituzione della lettera C alla T, allorchè sta davanti a due vocali, come nelle voci *peticio, vicium*, e inoltre a queste simili, derivò dalla corrotta pronunzia del T insieme e del C, onde nacque *pocius* per *potius*, *nuncius* per *nuntius*, *solacium* per *solatium*, dei quali scambii non vi hanno esempii nell'aurea età della repubblica romana, e nei primi tempi dell'impero dei Cesari.

PITTURE DELLA GENESI

NELLE PERGAMENE DI VIENNA

PROEMIO

Angelo Busbeckio acquistò in Costantinopoli per la biblioteca Cesarea ventisei fogli di pergamena in color violaceo scritti con lettere d'oro, e contenenti parte della Genesi in greca lingua. A questi fogli era aggiunta una pergamena, la quale era scritta a due colonne e conteneva una parte del capo XXIV di S. Luca, ma senza miniature. Il Lambecio diede la prima notizia di questi fogli, e pubblicò un saggio delle miniature, le quali furono poi stampate tutte da Daniello De Nessel nel *Catalogus sive recensio specialis omnium codicum manuscriptorum Graecorum* etc. Vindob. 1690, dalla pagina 55 a 102, premesse alcune avvertenze: fra le quali è notevole che egli dica essere il codice del secol sesto e che queste pitture possono rivaleggiar con quelle della Roma sotterranea, e non riescono meno di quelle care, nè meno utili agli studiosi (p. 49): *nec minus iucundae nec minus utiles erunt, quam illae aeque rudes quarum vetustate gloriatur Roma subterranea.* Nei 180 anni corsi dopo la pubblicazione del De Nessel non vi è stata altra edizione di queste insigni pitture, di che è molto a maravigliare. Nè il Seroux d'Agincourt nella Storia della pittura, ove ne diede un saggio, altro fece che riprodurre le stampe del De Nessel. Sarà dunque ora la prima volta che le miniature costantinopolitane veggono la luce con tutta verità ed esattezza, mercè delle fotografie dalle quali ho cavato i lucidi per l'incisione delle tavole. Avverto che, per averne quattro in ogni tavola, mi è stato d'uopo ridurre la loro grandezza a più piccola forma, cioè a due terzi in circa. Non era espediente dar due pitture per ogni tavola, con che avrebbero sommato a 24 tavole, numero troppo grande per una collezione che ha dovuto restringersi a sole tavole cinquecento. Or vediamo qual è la natura dei fogli superstiti.

Non dirò cosa nuova se affermo che altra fu spesso la mano del calligrafo, altra quella del pittore, e che il calligrafo nel trascrivere alcun codice, che doveva essere ornato di pitture, lasciava il campo al pittore. Colui che diè a trascrivere questo libro della Genesi sembra abbia destinato alle pitture l'inferior parte di ciascuna pagina; ond'è che queste vedonsi per metà scritte, per metà miniate. Ciò che sorprende, e che non vedo osservato finora da veruno, quantunque sia di molta importanza, si è che sembra il calligrafo non abbia precorso nel lavoro al pittore, perocchè in alcun luogo lo scritto tocca troppo da presso le linee estreme della pittura. È probabile che l'originale, donde il calligrafo traeva la copia, non ebbe pitture, le quali se avesse avute sarebbero ben da lui stati misurati gli spazii e le aree pel testo, che doveva copiare. Parmi ancor vero, che il pittore a cui fu affidato il lavoro non compose egli tutti i dipinti, o almeno non li compose per questo codice. E potrebbe ben essere, che gli originali delle pitture siano di epoca anteriore. Certo è poi, se io non m'inganno, che il pittore di questo codice non copiò sempre da un solo esemplare, ma che ne ebbe talvolta dinanzi più di uno: di che è manifesta prova il veder due volte rappresentata la benedizione data a Giacobbe dal personaggio che lottò con lui, ripetendosi il medesimo soggetto in due tavole consecutive.

TAVOLA CXII.

1. (De Nessel, tav. I). Il testo che serve d'argomento al quadro è tolto dal capo III della Genesi, e comincia dal versicolo 4 terminando poi al versicolo 13. In questo tratto in primo luogo si narra al versicolo 5, che Eva colse il pomo e lo diede a mangiare a suo marito: ed è questa la prima rappresentanza. Eva ha in mano un pomo e un altro ne ha dato al marito. Lo stile del nudo è imitato dalla natura, nè vi è sceltezza di forme. L'acconciatura dei capelli, che in ambedue si elevano come nelle maschere tragiche degli antichi, pare sia una moda del tempo. Ambedue son nudi, nè vi è alla nudità alcuna foglia sovrapposta, come nella stampa del De Nessel: sulla pergamena vedonsi coperti da mano moderna con una pennellata informe, a cui ho sostituito la solita fogliuccia.

Nella scena seconda vediamo rappresentato ciò che si legge al versicolo 7. Vanno ambedue i protoparenti alquanto curvi della persona, sostenendo la foglia di fico colle due mani e sono tristi. È scritto che Adamo e la moglie, avendo udito la voce del Signore, temettero e si nascosero tra le piante del Paradiso. Il pittore ha espresso questo racconto in terzo luogo, ponendo la mano parlante che sporge dalle nuvole, il che dinota la voce di Dio. I due coniugi sono nascosti tra le piante fino al collo, ed Adamo che dal suo nascondiglio leva la destra e guarda in alto, esprime ch'egli ha udita la chiamata del Signore. Le piante pomifere che si veggono prescelte dall'artista sono il melo e il pero; ma il pomo che Eva tiene in mano e che porge al marito è il frutto del melo, il che si vede anche nella nostra tavola al numero 2, ove il serpe è attortigliato attorno all'albero di melo; « che del suo pomo gli angeli fa ghiotti ».

2. (De Nessel, tav. II). Di sopra alla pittura si legge trascritto il capo III della Genesi dal versicolo 14, ma è omesso dal De Nessel il termine del testo. Nel primo luogo a sinistra vedesi il serpente avviticchiato all'albero, che è di melo. Adamo ed Eva sono in tunica di pelle senza maniche, dall'alto appare la mano parlante di mezzo alle nuvole. Nei versicoli 14-19 si legge la sentenza di condanna pronunziata da Dio, in primo luogo contro il serpente, poi contro Eva ed Adamo. Quindi al versicolo 20 si narra che Iddio fece ad Adamo e ad Eva le tuniche di pelle e li vestì. La seconda scena rappresenta il cherubo collocato all'ingresso del Paradiso, dinotato dalla porta, accanto al quale è una doppia ruota, tutta fiammante, qual si mostrò in visione ad Ezechiele. Il testo greco dice che Iddio pose a guardia della via, che menava al legno della vita, i cherubini e una spada fiammante che velocemente girava: ἔταξε τὰ χερουβὶμ καὶ τὴν φλογίνην ῥομφαίαν τὴν στρεφομένην φυλάσσειν τὴν ὁδὸν τοῦ ξύλου τῆς ζωῆς. Il pittore ha omessa questa spada ed invece ha dipinto accanto ad un angelo e presso la porta dell'Eden una ruota dentro altra ruota intorno divampanti di fiamme, come si figura la ruota del carro che, come ho detto avanti, accompagna i cherubini nella visione di Ezechiele, e in quella guisa medesima che si rappresenta nelle pitture di Cosma (V. tav. 148, 2). Nel testo della Genesi non si legge che i cherubini avessero in mano la spada di fuoco, ma si nominano separatamente e spada, ῥομφαία, e cherubini, dicendosi che Iddio pose i cherubini e la ῥομφαῖα. E però proprio idiotismo dell'ebraica lingua significare con due sostantivi insieme uniti dalla congiunzione *et*, l'aggettivo, dicendosi cherubino e spada, per cherubino armato di spada, toro e corona, per toro fregiato di corona, carro e ruote, cioè carro con le ruote. L'original testo ebraico dice fiamma di spada rotante להט החרב המתהפכת, le quali parole possono spiegarsi secondo la notata indole della lingua per spada fiammante e rotante. Il greco testo traduce la voce חרב per quell'arma barbarica che chiamavasi ῥομφαία, la cui forma e natura non è determinata, come dimostra il prendersi talvolta in senso di lancia e tal altra in senso di spada. Or sembra che l'idea di fiamma, di strumento rotante, abbia suggerito al pittore di servirsi della simbolica ruota fiammante; tanto più, che le ruote accompagnano i cherubini nella visione di Ezechiele, e si legge che Iddio le chiamò *volubiles*, גלגל, che i Settanta lasciano come nome proprio senza interpretazione, ma si sarebbero dette τρόχοι στρεφόμενοι, come la ῥομφαία si appella στρεφομένη. La seconda scena esprime Adamo ed Eva già fuori del Paradiso e guidati da un'augusta matrona di taglia più alta, in abito cilestro e porporino. La qual donna parve al Lambecio degnissima di considerazione, perchè accompagna i due condannati per dar loro sollievo, *tamquam solatii causa* (*Bibl. Caesar. Comm.* t. III, ed. Kollar, 1776, pag. 7). Ma tu vi devi riconoscere la divina Sapienza, della quale è scritto che custodì Adamo e il trasse fuora dal suo peccato e gli diè virtù per sostenere ogni cosa (Sap. c. IX, 19; X, 1).

Dal capo III si passa nella seconda pergamena al capo VII. È improbabile che il pittore abbia voluto omettere la scena riguardante il sacrificio di Caino e di Abele, la morte di questo (c. IV) e la fabbrica dell' arca (c. VI) coll'entrata che vi fece Noè, descritta al capo VII. Sembra quindi che siansi perdute due pagine e con esse due tavole.

3. (DE NESSEL, tav. III). In questa scena è espresso quanto si legge nei capitoli VII, 19, VIII, 3, cioè il diluvio che sommerge la terra e soffoca i viventi elevando a galla l' arca noetica. Di sopra, il cielo vedesi coperto di nubi, dalle quali discende una pioggia diluviosa: di sotto, le acque hanno coperto la terra, e vi nuotano molti corpi morti e alcuni ancor vivi, con un leone, un cignale cambiato nella stampa erroneamente in leone, un capro che vi è omesso, due cavalli e due serpi. L'arca coi tre piani elevasi nel mezzo delle acque, le quali coprono in parte il solo piano inferiore.

4. (DE NESSEL, tav. IV. GEN. cap. VIII, 14-20). Noè uscito dall' arca colla moglie, coi tre figli e le nuore ha aperto la porta agli animali quadrupedi e agli uccelli, alcuni dei quali volano, altri posano sulle creste dell'Ararat. Il pittore ha messo tutto lo studio ad esprimere le coppie degli elefanti, dei leoni, dei cameli, dei cavalli, degli asini, dei buoi, dei porci, delle capre, delle pecore, delle colombe e peranco delle serpi. Tutto ciò è figurato nel piano superiore del quadro. Nell'inferior piano Noè sacrifica a Dio, secondo che si legge nel verso 20: *Aedificavit autem Noe altare Domino et tollens de cunctis pecoribus et volucribus mundis obtulit holocausta super altare.* Il patriarca è dipinto nell' atto di scannare una pecora sopra un poggio di cubica forma, facendone scorrere il sangue nel sottoposto vaso: ivi presso a sinistra giacciono scannati un bue, un agnello, un' oca e due colombe. Innanzi a destra è figurato l' altare con imbasamento e fornici nei due piani che il compongono; sopra di esso arde il fuoco per l' olocausto. I buoi rappresentati in questa scena e altrove sono di quella specie che ha la gobba, non sempre espressa nella stampa del De Nessel. È questa gobba un' escrescenza carnosa, che sale fino al peso di cinquanta libbre, ed è propria soltanto dei buoi di Asia e di Africa, ma ignota del tutto a quelle terre che furono una volta dell' impero greco in Europa. Si può quindi arguire che il codice originale sia stato miniato in Asia o in Egitto: ma piuttosto in Asia dove le pere e le mele, le cui piante ha il pittore figurate nel paradiso terrestre, sono indigene, e squisite, come i dattili e il sicomoro in Egitto.

TAVOLA CXIII.

1. (DE NESSEL, tav. V). Nel capo IX, 8-15 si legge la promessa che Iddio fece a Noè e ai suoi figli che erano insieme con lui, quando gli istruì del prognostico di quell' arco baleno, il quale al suo apparire nelle nuvole presagirebbe che la terra non sarebbe mai più sommersa da un altro diluvio. Vedesi dunque la mano parlante dalle nuvole e l' ampia zona dell' arcobaleno; Noè e i figli son figurati in atto di guardare in alto e ascoltare Iddio che dal cielo parla. La stampa del De Nessel erroneamente figura Noè calvo, e il primo dei suoi figli barbato: il qual secondo errore è anche ripetuto nella tavola seguente. Noè è vòlto di schiena e coi figli guarda e ascolta la voce divina: il pittore non è ben riuscito nello scorto in che ha voluto rappresentar Noè che mira in su.

2. (DE NESSEL, tav. VI). Nella scena dipinta a destra Noè dorme sdraiato a terra su di un materasso, appoggiando il capo alla sinistra e avendo la destra rilasciata sulla coscia destra, e coi piedi incrociati: che è gesto di riposo: egli è tutto nudo, se non che il pallio gl' involge l' inferior parte del corpo, ma non le pudenda, nel qual luogo al solito ho fatto disegnare una foglia. Cam esce frettoloso fuori di quella stanza e narra ai due fratelli ciò che ha veduto, questi lo ascoltano con aria di verecondia e di rispetto al padre loro. Vedonsi dipoi ambedue andare a ritroso, sostenendo sulle loro spalle un pallio a fin di lasciarlo cadere addosso al padre. La stanza ove giace Noè ha una fenestra, le cui due sbarre son decussate secondo l' uso di quei tempi, essendo messe a sostenere gli incastrati vetri o lastre della pietra detta specolare, che molto si usava in Oriente. A sinistra vedesi Noè che parla ai figli, stando a sedere sotto una vite carica di bei grappoli: ivi è con essi anche il piccolo Canaan: perchè ai discendenti di Cam Noè manda tutte le maledizioni, e S. Nilo dice che Canaan fu figura dei Giudei che derisero Cristo ignudo sulla croce (*Ep.* 85): *τοῦ λαοῦ ἀπίστων Ἰουδαίων πρόσωπον φέρει ὁ Χαναάμ, ὅστις καὶ γυμνωθέντος τοῦ Χριστοῦ κατεγέλασεν.*

3. (DE NESSEL, tav. VII). Dal capitolo IX della seconda pergamena passiamo al capitolo XIV, 17-20, espresso nella

terza. Ancor qui vi è lacuna, mancando certamente la costruzione della torre di Babele riferita al capo X, e la chiamata di Abramo e il sacrifizio fatto in Betel e la sua prima peregrinazione in Egitto, e l'avvenimento di Sara che è narrato nel capo XII: le quali cose fanno conghietturare che manchino forse quattro tavole, o sia due fogli di pergamena. Perduto ancora mi sembra il quadro della separazione di Abramo da Lot, il quale ci è rappresentato nel musaico di S. Maria Maggiore, e quello delle promesse fatte da Dio ad Abramo che gli darebbe in possesso per sè e i figli suoi tutta la terra di Canaan; inoltre la disfatta dei cinque regoli, e la liberazione della famiglia di Lot, che menavano seco dal sacco di Sodoma. Il soggetto che vediamo rappresentato sopra questa tavola è quando Abramo torna vincitore dalla disfatta di Cadaorlaomor e dei re alleati e riconduce seco Lot, le donne e la famiglia (V. il v. 16), dove gli si fa incontro il re di Sodoma che offre ad Abramo tutto il bottino, eccettuate soltanto le persone. Ma Abramo rifiuta quella proposta, solo accettando che ai tre suoi compagni della spedizione si dia la parte della preda che loro tocca; il che pare che egli stia dicendo al re di Sodoma Nel piano inferiore Melchisedec, re di Salem, va incontro ad Abramo con un orciuolo di vino nella sinistra e un pane nella destra, o piuttosto nel seno del pallio. Il suo costume è simile a quello del re di Sodoma, se ne eccettui il pallio, in cui vece il re predetto porta una clamide affibbiata sull'omero destro, laddove il pallio di Melchisedec è sacerdotale, cioè si affibbia sul petto; ed è stato sì male inteso nella stampa, che ci rappresenta una fascia incrociata a guisa della odierna stola sacerdotale. Abramo gli si inchina colle mani velate dal manto e sta in atto di accogliere il pane e il vino santificato. Che qui si tratti di pane e di vino, già offerto a Dio in sacrifizio, il mette fuor di dubbio l'ara col suo baldacchino o ciborio sostenuto da quattro colonne, dinanzi al quale pende il velo fregiato di stelle. Quest'ara vi sta per indizio della sacra cerimonia ivi compita da Melchisedecco. I due re di Sodoma e di Salem hanno calzari alti e ornati da una filza di perle alla imboccatura, al calcagno, al malleolo e sul collo del piede per lungo. Vestono anassiridi e tuniche corte, e portano la tiara con corona ornata di due filze di perle e sulla fronte hanno un trifoglio.

4. (De Nessel, tav. VIII; Gen. cap. XV, 1-5). La pittura esprime una nobile casa per mezzo di due colonne corinzie, sulle quali in luogo dell'architrave è tragittata una avvolta cortina; e l'artista, a fin di significare che la scena si svolge nell'interno di una camera, vi ha figurata da un lato la porta d'ingresso. È la casa di Abramo, il quale vi si vede in atto di dormire sul letto, mentre Iddio gli parla dall'alto: in segno di che v'è la mano che sporge dalle nuvole. Ciò che Iddio gli dice è in sogno, e ciò che sogna è per ipotiposi messo sott'occhio nella scena seguente. Poichè Abramo dolevasi con Dio di non aver figli e che l'erede delle sue sostanze sarebbe il damasceno Eliezer, natogli da Masec serva, il quale era tuttavia suo ministro: onde vi è figurato nel piano inferiore a guardia degli armenti che riposano all'ombra della quercia di Mambre. In quella visione adunque Iddio disse ad Abramo che levasse gli occhi al cielo e vedesse se poteva contare il numero delle stelle. Abramo sta in piedi colle mani velate e guarda le stelle che gli sono mostrate dalla mano parlante, col dito medio unito al pollice: veste una tunica listata podère, e il pallio; la lettiera ha la sponda da capo, ed è lateralmente decorata da un delfino d'intaglio. Il materasso ha quattro pezze rotonde con una filza di perle ai quattro cantoni, e v'è lo sgabello a piè del letto. Il servo Eliezer veste una tunica cinta e senza maniche, propria dei pastori nelle pitture di questo codice, e porta alti calzari stretti alla gamba con una cordicella ad ingraticolato. Egli sembra discorrere tenendo nelle mani il breve pallio che si è tolto di dosso.

TAVOLA CXIV.

1. (De Nessel, tav. IX; Gen. cap. XIX, 12, 26). La quinta pergamena rappresenta dal lato dritto Lot salvato dagli angeli e l'incendio di Sodoma. Sono quindi perite le scene raccontate nei capi XVI, XVII, XVIII, e nei primi undici versicoli del capo XIX. Il musaico di S. Maria Maggiore vi supplisce in qualche modo, dipingendo il racconto del capo XVIII, cioè l'apparizione dei tre personaggi celesti e l'ospitalità loro fatta da Abramo, e come ne ebbe promessa di un figlio. La scena medesima trovasi fra le miniature del codice di Filippi, e nel musaico di S. Vitale in Ravenna. Vengo al nostro soggetto. La pittura è divisa in due piani. Nel superiore vedesi la città di Sodoma munita di mura e di torri con alberi al ridosso: dentro di essa i due angeli fan premura a Lot, perchè esca: indi fuori di città si rivede Lot, ma con la moglie e la famiglia composta di sei persone, tre maschi e tre femine, e vi si vedono guidati dai due angeli che sono alati, hanno

cinto il capo di diadema e portano in mano il bastone viatorio. Le donne hanno il capo coperto dal manto; gli uomini vestono tunica e breve pallio; solo Lot veste tunica podère e s'involge nell'ampio pallio. In questa scena e nella seguente, invece delle sole tre donne con Lot, si trovano di più due uomini e due donne. Ha forse il pittore voluto adombrare con essi i servi e le serve? perocchè si legge che gli angeli dissero a Lot: mena teco tutti i tuoi: *omnes qui tui sunt educ de urbe hac.* I due generi futuri si risero dell'invito e stimarono la ruina di Sodoma un sogno di Lot, nè vollero partirne con lui.

Nel piano inferiore vedesi la città tutta essere in fiamme, e la famiglia di Lot affrettarsi a gran passi verso la piccola città che si chiamò dipoi Segor. Intanto la moglie di lui, che ha guardato indietro contra il divieto degli angeli, vedesi in pena cambiata in statua di sale (vers. 26): *Respiciensque uxor eius post se, versa est in statuam salis.*

2. (De Nessel, tav. X; Gen. cap. XIX, vers. 29-35). Lot è sul monte colle due figlie, ove si recò temendo che il fuoco del cielo non si apprendesse anche a Segor. A piè del monte è una colonna corinzia messa per significare la strada, e le si vede appoggiato il tronco di altra colonna ad indizio del termine. Lot in tunica podère e discinta riposa sdraiato sul letto e appoggiandosi alla mano sinistra ha nella destra una larga tazza, che le due figlie vengono a colmare di vino. Ho altre volte notato l'uso di rappresentare all'aperto ciò che si narra essere avvenuto nelle case. Qui doveva figurarsi una spelonca, nella quale racconta il sacro testo che Lot prese alloggio. Le medesime due figlie si vedono appresso, più in alto, in atto di prendere insieme un concerto; ed è quando trattano di ciò che si vede ivi presso, fatto da me accennare a contorno. Lot è di nuovo sul suo letto, la tazza di vino datagli dalle figlie gli si vede già vuota accanto. Egli vestito, come nella scena precedente, sta tra le braccia della figlia parimente vestita e velata dal manto.

3. (De Nessel, tav. XI; Gen. cap. XXII, 15-19). Mancano le due narrazioni di Abimelec e di Agar che si leggono nei capi XX, XXI: inoltre manca il sacrifizio di Abramo che si legge nel capo XXII dal versicolo 1 al 14. Nel piano superiore di questa tavola XI è espresso l'angelo che parla ad Abramo dal cielo. Egli ha le ali, è cinto di diadema e reca in mano il bastone. Abramo gli fa riverenza avendo le mani velate. Nel piano inferiore è ritratta la dimora di Abramo al pozzo del giuramento (cap. XXII, 19): *Reversusque est Abraham ad pueros suos, abieruntque Bersabee simul, et habitavit ibi.* La bocca del pozzo è rappresentata da un dolio a mezzo introdotto nel suolo, due travicelli piantati l'uno a destra l'altro a sinistra del dolio ne sostengono un terzo a traverso, dal quale pende la carrucola colla fune e le secchie mandate giù nel pozzo. Ivi presso è la casa di Abramo, significata dal muro innanzi al quale egli siede tenendo ragione coi suoi servi. Sopra un monte, che è a destra, è stesa la tenda a indizio del luogo ove dimorano i pastori che pascolano il gregge.

4. (De Nessel, tav. XII; Gen. cap. XXIV, 1-11). Il pittore, omessa la morte e sepoltura di Sara narrata al capo XXIII, sul riverso della pergamena dipinse il racconto del capo XXII. Forse egli non trovò quella scena nel codice originale: di che può essere argomento il vedere che tutti gli avvenimenti, talvolta non degni di essere rappresentati in un codice sacro, vi sono trattati, e non può credersi che sian stati omessi quelli che meritavano, se non più, almeno al pari degli altri di figurarvi e per l'istruzione dei lettori e per l'abbellimento dell'opera e per l'importanza del soggetto e perchè assai più artistici e pittoreschi. Questa tavola rappresenta Abramo che parla col più anziano dei suoi servi e suo ministro generale, il quale sta nell'atto di giurargli fede, toccando con ambedue le mani il femore del padrone. La greca voce *μηρός*, vale tanto coscia, quanto inguine o femore. Perocchè Abramo dice al servo: *Θὲς τὴν χεῖρα σου ὑπὸ τὸν μηρόν μου.* E il testo narra appresso che il servo sottopose la mano al femore di Abramo e giurò: *καὶ ἔθηκεν ὁ παῖς τὴν χεῖρα αὐτοῦ ὑπὸ τὸν μηρὸν Ἀβραὰμ τοῦ κυρίου αὐτοῦ, καὶ ὤμοσεν αὐτῷ.* A destra del quadro il servo viaggia ad Haran menando seco i dieci cameli del padrone. Veste egli una corta tunica immanicata e sopra di essa il piccolo pallio, avvolto a guisa di fascia intorno alla vita, e quando giura e quando mena per la briglia i cameli. Ha stivaletti sparati dinanzi e allacciati con cordicella, e porta appoggiata all'omero sinistro una lunga verga: i cameli portano addosso sacchi legati con corregge, nei quali son riposti gli ori e i vasi e le vesti (vers. 53): *σκεύη ἀργυρᾶ καὶ χρυσᾶ καὶ ἱματισμόν*, non che il loro alimento; ed hanno al collo campanelli e sulla testa alti pennacchi. Il servo è sempre barbato. Nel piano inferiore Eliezer è giunto ad Haran, e fa riposare i cameli fuori di città presso il pozzo (Gen. vers. 11), che è tutto simile a quello del giuramento, ma vi si vede aggiunta allato una vasca per abbeveratoio dei cameli. A qualche distanza dal pozzo vedesi la città di Nacor cinta di mura e di torri: la porta di essa è di rincontro al pozzo.

TAVOLA CXV.

1. (De Nessel, tavola XIII; Gen. capo XXIV, 15-20). Il testo soprascritto a questa tavola comincia dal versicolo 15, quando Rebecca, la figlia di Batuele, uscita dalla porta della città di Nacor colla brocca sull'omero, ἔχουσα ὑδρίαν ἐπὶ τῶν ὤμων αὐτῆς, discende alla fonte per empirla di acqua, e quando inchina la brocca sul braccio, καθεῖλε τὴν ὑδρίαν ἐπὶ τὸν βραχίονα αὐτῆς, e dà da bere ad Eliezer, finchè non si è dissetato appieno: καὶ ἐπότισε αὐτὸν ἕως ἐπαύσατο πίνων. È da notare la fonte, πηγή, messa qui in luogo del pozzo, perchè il pittore credette così dover esprimere un pozzo d'acqua sorgiva e, per determinare il suo concetto, pose una donna coperta solo inferiormente dal manto, la quale sedendo appoggia il gomito sopra un'idria rovescia, che versa acqua. Il cammino che dalla città mena alla fonte è munito lateralmente di pilastrini o colonnette varie. Rebecca è rappresentata in atto di scendere coll'idria in ispalla, e di nuovo quando per dar da bere al servo si è recata l'idria sulle braccia, e poggia il piè sinistro sull'orlo dell'abbeveratoio. Il suo costume è quello proprio delle donzelle, tunica podère, e un breve panno che dal capo le scende sulle spalle.

2. (De Nessel, tav. XIV; Gen. cap. XXIV, vers. 22-31). Nel piano superiore a sinistra è di nuovo figurata la ninfa della fonte, come nella pittura precedente; e i cameli si riposano all'ombra dell'albero che sta alle radici di un monte. La donzella Rebecca, posata l'idria accanto alla vasca dell'acqua, accetta da Eliezer i due orecchini e le due smaniglie d'oro, di che parla il sacro testo (vers. 22), nel qual atto con natural gesto di verecondia solleva la mano sinistra alla bocca.

Nel piano inferiore Rebecca, udito da Eliezer ch'egli era il servo del zio, è corsa a darne avviso in casa, ove si vede figurata in atto di parlare col fratello Labano, che è il primo ad incontrare. La donna che le sta da presso non è certamente la madre, che non avrebbe dovuto avere quel posto, ma, secondo il bel costume di quei tempi, è la serva o nutrice; e questa in luogo del velo ha indosso un pallio col quale copresi il capo. Di nutrice non si fa menzione in questo racconto dal sacro testo, ma che essa fosse in casa e che l'accompagnasse, quando divenne sposa, si deduce dal capo XXXV, 8, ove se ne racconta il nome, che fu Debora, la morte e l'esequie e come fu sepolta nella terra di Canaan presso la città di Luza sotto la quercia del pianto. Il sacro testo dice che Labano si recò da Eliezer che sedeva presso la fonte e l'invitò a venir presso di lui. Il pittore invece vi ha rappresentata la serva o nutrice di Rebecca che invita il servo di Abramo.

3. (De Nessel, tav. XV; Gen. cap. XXV, vers. 27-34). Una lacuna ci priva delle pitture nelle quali era figurato il viaggio e lo sposalizio di Rebecca, la morte e i funerali di Abramo. La pittura e il testo soprascritto nella pergamena settima narrano di Esaù primo figlio d'Isacco e di Rebecca, il quale erasi tutto dato alla caccia: e vi si rappresenta di ritorno in atto di menare pel capestro l'asino che porta sulla bardella le reti e le frecce, ed è seguito da un servo che porta sulla spalla una lepre appesa al bastone e mena pel guinzaglio due bei cani levrieri. Esaù è facile a riconoscere, perchè tutto peloso come una pelle di montone, ὅλος, ὡσεὶ δορά, δασύς (vers. 25).

Nel piano inferiore si vede il focolare acceso e Giacobbe, colla pentola in mano e la mestola o *trulla*, volto ad Esaù che con una scudella in mano il prega a fargliene parte. Ivi appresso Esaù stesso siede a mensa ed ha messa la mano nella scodella delle lenticchie. Giacobbe ha stivaletti ai piedi allacciati dalle cordelline incrociate, come Esaù, ma veste una tunica senza maniche, ed Esaù vi ha le maniche fino ai polsi, e inoltre una clamide per sopravvesta.

4. (De Nessel, tav. XVI; Gen. cap. XXVI, vers. 6-17). Isacco ai due Gerareni, i quali dimandavano quale attinenza avesse con quella donna che ei accompagna, risponde che ella è sua sorella. Rebecca ha lasciato il velo che vestiva nelle scene precedenti e invece s'involge nel pallio, col quale copresi anche la testa. Nel piano inferiore è figurato il palazzo del re Abimelec, a guisa di un'alta torre quadrata, chiusa dentro un recinto quadrato di mura con torri rotonde ai cantoni e porta d'ingresso nel mezzo, ornata di colonne che ne reggono il frontone, al cui architrave son sospese le cortine: nel timpano vedesi posta una imagine dipinta in tavola. Alcune statue sono collocate intorno sul muro e vi si vede a sinistra una terrazza con doppia fila di colonnato. La torre o casa del re ha porta e scale che mettono alle stanze nella parte più alta costruite, le quali hanno intorno

una balconata con ringhiera. Abimelec è alla finestra di una delle quattro torri e vede Isacco che teneramente abbraccia Rebecca: il testo greco dice che il vide παίζοντα, *ludentem:* εἶδε τὸν Ἰσαὰκ παίζοντα μετὰ Ῥεβέκκας τῆς γυναικὸς αὐτοῦ. Il senso maritale del qual vocabolo da ciò risulta, che, fatto subito chiamare Isacco, il rimprovera perchè avesse detto ai Gerareni che quella donna gli era sorella. A sinistra del palazzo il re Abimelec siede in trono, avendo da presso due guardie e un ufficiale di corte, e parla ad Isacco che gli sta davanti in atteggiamento di rispetto insieme con molto popolo di ogni età, e dolendosi con lui della burla, ordina, pena la morte, che niuno tocchi di un dito Rebecca, la quale, dic'egli, gli è moglie (vers. 11). Il re veste tunica e clamide ed ha in capo la cidari cinta all'orlo di corona gemmata. Isacco è in sembiante giovanile, veste tunica corta ornata di quattro pezzuole tonde, due sulle spalle e due ai lembi, e per sopravvesta porta un breve pallio gittato a tracolla. Sugli omeri della tunica di lui e del secondo dei due Gerareni, coi quali parla nella scena precedente, vedonsi ad ornato cucite due strisce, le quali terminano alla cintura. I Gerareni predetti portano ancor essi il pallio piegato e a tracolla: ma la tunica del primo è del tutto priva di manica. Quei che stanno davanti al re vestono invece, forse perchè principali cittadini, tunica podère e sopra di essa la penula e calzano stivaletti con alti tacchi. È notevole quel rimbocco, che fa lo scollato della tunica sulla penula, e che si osserva ancora nelle imagini di S. Pietro e di alcuni santi papi nelle pitture della basilica di S. Paolo; donde risulta che quella sopravvesta pontificale altro non sia se non la penula, la quale essi portano sopra la tunica, forse di lino, invece del pallio apostolico. Le due guardie che imbracciano uno scudo rotondo, portano intorno al collo un ricco merletto, ed hanno in capo perrucche sì alte, che rassomigliano di molto le maschere tragiche. L'ufficiale è in tunica corta, calzari alti ed allacciati alla tibia, e porta una clamide ornata sul petto di larga e quadrata pezza.

TAVOLA CXVI.

1. (De Nessel, tav. XVIII; Gen. cap. XXX, vers. 30-34). Alle scene che mancano nelle nostre pergamene supplisce in parte il musaico di S. Maria Maggiore, dove rappresenta la benedizione d'Isacco descritta nel capo XXVII e la partenza di Giacobbe per Haran, e la visione della scala narrata nel capo XXVIII, e quando difese Rachele dai pastori di Haran e quando Labano scambiò Lia per Rachele e la sua vita pastorizia, e come sposò questa seconda: le quali cose tutte si leggono nel capo XXIX. Indi trapassati 29 versicoli del capo XXX arriviamo al luogo che è espresso nella pittura del codice di Vienna. Giacobbe dimanda a Labano le pecore di manto pezzato per ricompensa dei servigi prestati, alla quale giusta dimanda Labano acconsente. Il pittore ci ha rappresentato in primo luogo Giacobbe e Labano che parlano insieme stando in aperta campagna, e v'è anche da presso il cane mandriano. Nel piano inferiore Labano siede sopra un rialto che è nel mezzo del prato, e stende la verga ordinando ai pastori che separino le pecore di vario manto da quelle il cui manto è di un sol colore o bianco o nero. Un dei pastori le riparte, e Giacobbe è a sinistra presso il gregge che dovrà poi pascere a distanza di tre giorni di cammino. L'abito dei pastori è una tunica corta e senza maniche, un breve pallio e un bastone.

2. (De Nessel, tav. XVIII; Gen. cap. XXX, vers. 35-37). Nel piano superiore a sinistra Labano è in mezzo ai due suoi figli, ai quali dà a pascere il gregge di manto nero, ovvero bianco. Nella scena seguente Giacobbe mena il suo gregge ai pascoli lontani di là tre giorni di via: i due figli di Labano veggonsi seduti sul monte, ove pascolano il gregge paterno. Nel piano inferiore Giacobbe sta distaccando dal mandorlo le verghe, ed ivi presso stassi sopra un monte e scortica alcune verghe che miste alle altre non scorticate dovrà poi mettere innanzi alle pecore allorchè andranno a bere.

3. (De Nessel, tav. XIX; Gen. cap. XXXI, 25-30). Mancano le pitture esprimenti i canali delle acque, entrovi le verghe bianche e le verdi, e il gregge che beve, e l'ordine dato da Dio a Giacobbe di tornare al paese nativo, il discorso tenuto a Lia e Rachele e la partenza di lui colla sua famiglia e col gregge, Labano assente. Alle quali può supplirsi con alcune scene del musaicò liberiano. Abbiamo invece in questa pergamena il viaggio e l'arrivo di Labano coi figli alle tende di Giacobbe. Essi vedonsi in lontananza verso il monte Galaad, ove Giacobbe ha disteso le tende Indi tutti e tre, avendo legati i loro cavalli per le briglie ad un albero, si son presentati a Giacobbe; e Labano dimanda, perchè si è fuggito ed ha portato via gl'idoli suoi. Presso a questo luogo sono due tende e sull'ingresso si vedono le due donne, Lia e Rachele, velate e assise. Nella parte inferiore del quadro è rappresentato il gregge di Giacobbe che in parte si pasce,

ovvero si riposa sul prato, standone a guardia un pastore. Col gregge minuto vi si vedono anche due vacche, un' asina e tre cameli.

4. (De Nessel, tav. XX; Gen. capo XXXI, versicoli 31-34). Labano e i suoi fratelli, legati i cavalli e tolte loro le selle, una delle quali si vede sospesa ad un ramo del platano, vanno con Giacobbe alle tende delle sue donne in cerca dei loro idoli. Sono tre le tende, e dentro di esse vedesi raccolta la famiglia di Giacobbe; Labano, che è entrato nella tenda di Lia, solleva il coperchio di una cassa. Rachele siede incontro nella sua tenda in aria di mal sana, facendosi puntello alla guancia del braccio destro. Nel prato è il gregge che pasce o riposa.

TAVOLA CXVII.

1. (De Nessel, tav. XXI; Gen. cap. XXXII, vers. 6-8). È perita la scena ove si rappresentava la pietra posta in testimonio del patto fra Labano e Giacobbe, il sacrifizio, il banchetto susseguito e la partenza di Labano. I versicoli soprascritti a questa pittura non narrano l'apparizione degli angeli, sibbene il ritorno degli inviati da Giacobbe al fratello Esaù. Però De Nessel ha creduto che l'artista sia stato tratto in inganno dalla parola *ἄγγελος*, che come ognun sa è nome generale che significa, *messo*, sia da Dio, sia dagli uomini, e che abbia rappresentato qui angeli celesti in luogo di messaggieri terrestri. Ma egli s'inganna; perocchè il pittore ha rappresentato quell'apparizione degli angeli di Dio che è narrata nei versicoli 1-2 di questo capitolo XXXII, *καὶ συνήντησαν αὐτῷ οἱ ἄγγελοι τοῦ θεοῦ*. Questi hanno il capo cinto da un diadema, e portano in mano un sottil bastone col pomo proprio dei messaggi. Giacobbe, che gli accoglie e fa loro riverenza, non è più il Giacobbe garzone e in abito svelto, corta tunica e breve pallio, ma comincia di qui ad essere figurato in età virile e barbato, veste tunica podère e un ampio pallio. Sembra che il pittore gli abbia voluto dare l'aspetto e le dignitose sembianze di patriarca. Noi abbiam veduto Noè in abbigliamento simile a questo di Giacobbe, laddove i figli vestono semplici tuniche, come appunto Giacobbe quando è in casa di Labano e mercenario. Nell'inferior piano Giacobbe sta in mezzo alla sua famiglia, che ha divisa, come gli armenti, in due turme, pensando di poter così salvarne una, se per avventura Esaù aggredisse l'altra.

2. (De Nessel, tav. XXII; Gen. cap. XXXII, vers. 13-18). Giacobbe manda ad Esaù la greggia dei camelli, dei buoi, dei cavalli, degli asini, delle capre e dei montoni, dandoli separatamente a guidare a' suoi servi, ai quali ordina che ciascuno di loro dica ad Esaù: questi sono i doni che io tuo servo Giacobbe mando al mio padrone Esaù: egli ancora viene, ma dopo noi.

3. (De Nessel, tav. XXIII; Gen. cap. XXXII, 21-28). Nel piano superiore Giacobbe colla sua famiglia passa il torrente Jaboc. Vedesi dipoi solo, versicolo 24, *ὑπελείφθη δὲ Ἰακὼβ μόνος*, a piè del ponte, dopo che tutti hanno tragittato all'altra riva e si vedono precedere a sinistra. Nello spazio che è tramezzo al ponte e alla famiglia che viaggia, il pittore ha rappresentato Giacobbe tre volte, in prima solo, poi quando lotta coll'uomo che gli è apparso, e in terzo luogo allorchè ne riceve la benedizione. Il personaggio col quale lotta è imberbe, veste tunica talare e ampio pallio; vedesi quindi Giacobbe essersi inchinato con gran riverenza per essere benedetto, e quel personaggio che il benedice gli impone la mano sul capo. Il De Nessel di questo gruppo non si è avveduto, ma trasporta invece alla tavola seguente la scena della benedizione che ivi è espressa di fatto, ma la seconda volta.

4. (De Nessel, tav. XXIV; Gen. cap. XXXII, dal vers. 29 al vers. 32 cioè alla fine). È rappresentato in primo luogo a sinistra Giacobbe che parla col personaggio il quale ha lottato con lui, e gli dimanda la benedizione, e dice che nol lascerà partire se prima non l'ha benedetto. Appresso è figurato, a piè del ponte, inchinato per riverenza a quel personaggio che ponendogli la mano sul capo il benedice. La stampa del De Nessel ha mal figurato il personaggio, che benedice, colla barba. Nella pittura originale la prima volta è chiaramente imberbe, la seconda il volto invero è scolorito e assai perduto, ma non pare che sia barbato. Giacobbe sta in prima a sinistra, ed è barbato; sta poi a destra, ed è ugualmente barbato come quando è figurato solo. La ripetizione in questo quadro di un soggetto già espresso nel quadro antecedente conferma ciò, che ho dimostrato da principio, che queste pitture non son fatte per questo codice e neanche copiate da un sol esemplare. Erra il De Nessel scambiando la persona di Giacobbe con quella dell'uomo che lotta con lui e poi il benedice: e in tal errore ha tratto

anche il Bottari, il quale parlando dell'uomo, che chiama Angelo (*R. Sott.* II, p. 103) « deduce da questa pittura che l'Angelo fu dagli antichi rappresentato fino con la barba in atto di benedire Giacobbe, ponendogli la mano in capo. » Nel piano inferiore vedesi il sole spuntar sull'orizzonte subito dopo che Giacobbe ebbe trapassato il luogo detto da lui Fanuel, ove aveva veduto Dio, salva la vita (versicoli 30, 31). Egli intese che l'uomo col quale aveva lottato era il futuro Messia apparsogli in umana sembianza. Il pittore l'ha rappresentato in attitudine di contemplare quella maravigliosa apparizione.

TAVOLA CXVIII.

1. (DE NESSEL, tav. XXV, GEN. cap. XXXV, vers. 1-4). Non abbiamo la pergamena che dipingeva le scene narrate nei capi XXXIII e XXXIV, cioè l'incontro di Giacobbe con Esaù, e ciò che gli avvenne dipoi a Sichem a cagione della figlia Dina. La parte del testo che sta sopra la pittura è rescritta. Nella scena che abbiamo sott'occhio le rappresentanze cominciano a sinistra, ove la mano di Dio parlante dal cielo ordina a Giacobbe di partire da Sichem. A destra egli aringa il suo popolo, persuadendolo a gittar via gl'idoli, e, cambiate le vesti ordinarie in quelle di festa, a dedicar seco in Betel l'altare al Signore. Mentre egli parla, già si vede uno della famiglia staccar da un'edicola un idolo, mentre altri si danno a mutarsi le vesti. Nel piano inferiore è rappresentato il viaggio di Giacobbe e della sua gente per Betel. Giacobbe precede, e va a sepellire sotto il terebinto gl'idoli raccolti, nel luogo detto Secime: poc'oltre lo stesso Giacobbe è figurato in atto di deporre nel fosso scavato uno degl'idoli. Ivi presso è un edifizio semicircolare con portico esterno, ed ha gradini nella circonferenza interna a guisa degli anfiteatri. Questi gradini sono interrotti dal vano di una finestra a cui si sale per tre gradini, presso ai quali è una base quadrata. Sembra che con questo edifizio siasi voluto rappresentare il Betel costruito da Giacobbe, e che il pittore siasi perciò tenuto al senso della voce Betel, che vuol dire Casa di Dio. A qualche distanza vedesi figurata la città di Luza. L'edifizio pagano che è nel piano superiore, dal quale uno della famiglia di Giacobbe toglie gl'idoli, è semicircolare con due pareti parallele che costeggiano l'ingresso a guisa di due *antae*, ed hanno sulla loro grossezza due nicchie con entro due statue; una terza statua si vede sul muro sinistro, e ve ne è una quarta sul muro a destra; ma come ho detto, essa è tolta via da uno della famiglia. Nell'interno appare un portico, il quale dà luce alla scala che monta alla cima dell'edifizio, ov'è un baldacchino sostenuto da quattro colonne; ma non vi si vede dentro alcun idolo.

2. (DE NESSEL, tav. XXVI; GEN. cap. XXXV, vers. 8-20). Nel piano superiore di questo quadro mirasi a sinistra l'antica città di Luza, cognominata poi Betel. Appiè del monte sul quale è collocata, si fanno le esequie alla nutrice di Rachele, chiamata Debora, la quale fu sepolta sotto la quercia che è ivi accanto; intanto le donne schierate intorno al letto la piangono. Indi, a destra, Giacobbe colla sua gente intraprende il viaggio da Betel ad Efrata, o sia a Betleem. Le donne vanno sui cameli, egli e i figli le seguono a piedi; un garzone precede la famiglia traendosi dietro i cameli. Nei versicoli scritti sopra del quadro si legge, come Iddio apparve di nuovo a Giacobbe e gli predisse la futura grandezza e potenza della nazione. Ma questo soggetto non è stato espresso in pittura. Nel piano inferiore è rappresentato quando Rachele morì di parto. L'ostetrice le siede accanto col fanciullo nato fra le braccia: Rachele giace sul letto, e vi è presente Giacobbe coi figli, e par che stia in atto di chiamar quel pargolo Beniamino, o sia il figlio della sua destra; si fanno quindi dalle piagnone le esequie a Rachele, la cui mummia è portata al sepolcro da due giovani. Il sepolcro è di fronte quadrata ed ha sopra un'alta torre rotonda con pergamena, ed è figurato un garzone che va ad accendere il lume, che da quell'alta cima servir deve a dare avviso ai passeggieri. A sinistra del quadro si vede la casa dove abitò Giacobbe, e su quelle terre e quei poggi il molto armento che va pascolando.

3. (DE NESSEL, tav. XXVII; GEN. cap. XXXV, dal vers. 28 sino alla fine, cap. XXXVII, vers. 1 sino alle prime parole del vers. 4: *Videntes autem*, ἰδόντες δὲ). Comincia il quadro dalla morte d'Isacco, raccontata nei versicoli 28, 29 del capo XXXV. Questa avvenne in Hebron, ov'egli abitava, e vi furono presenti Giacobbe ed Esaù (vers. 29). Le donne piangono attorno al letto, e vedonsi con loro due uomini, che dovrebbero essere i due figli predetti. A destra due uomini preparano il sepolcro, scavando la terra accanto ad un albero annoso: uno di essi sta dentro il fosso e porge all'altro, che ne è fuori, un cesto ripieno di terra. Nel piano inferiore Giacobbe siede accanto alla città di Betleem, e regala il figlio Giuseppe della veste a bei colori, che tanta invidia gli mosse contro dei suoi fratelli, i quali sono ivi presenti e sembrano guardar con dispetto. A destra sono

rappresentati i fratelli medesimi alla campagna col gregge che pascola; uno di essi suona la tibia, o cennamella: tutti vestono tuniche corte e senza maniche.

4. (De Nessel, tav. XXVIII; Gen. cap. XXXVII, vers. 4 dalla voce οἱ ἀδελφοὶ αὐτοῦ, al vers. 8). Piano superiore. Giuseppe dorme, e in sogno gli par di vedere undici manipoli di spighe, i quali fanno riverenza incurvandosi dinanzi al manipolo duodecimo: nel piano inferiore egli racconta questo sogno a'suoi fratelli, che ne intendono il senso misterioso e se ne adontano. Giuseppe veste l'abito stesso che i fratelli suoi.

TAVOLA CXIX.

1. (De Nessel, tav. XXIX; Gen. cap. XXXVII, dal vers. 9 al 13, e termina colle parole del vers. 14: ἰδοὺ ἐγώ, εἶπεν δὲ) Giuseppe dorme colla destra rovesciata sul capo: appiè del letto vedesi uno sgabello, per montarvi senza disagio, e dicevasi perciò con vocabolo generale *fulmentum*. Ma Varrone dice che chiamavasi propriamente sgabello (*L. Lat.* vers. 16, 8): *quia simplici scansione scandebant in lectum non altum, scabellum, in altiorem scamnum.* Il sogno di Giuseppe si vede rappresentato in pittura. Ei sogna il sole, la luna e undici stelle che inchinandosi a lui gli fanno onore. Nella seconda scena egli narra il sogno al padre, alla madre e ai fratelli, e questa volta veste tunica dalmatica: il padre e la madre seggono, i fratelli stanno in piedi dietro le sedie di Giacobbe e di Lia. Il sole e la luna sono figurati in busto umano; il sole con corona radiata e raggiante, la luna dentro l'orbita del pianeta crescente con in capo l'astro falcato. Nel piano inferiore miransi i fratelli alla campagna cogli armenti: uno di essi suona il piffero: tutti vestono tunica esomide.

2. (De Nessel, tav. XXX; Gen. cap. XXXVII, vers. 14-19, fino alle parole: εἶπαν δὲ ἕκαστος). Giacobbe manda a Sichem il figlio Giuseppe, perchè veda i fratelli e sappia dirgli se stanno bene essi e gli armenti. Giuseppe col fardello in ispalla, presto a partire, prende commiato dal padre e s'inchina a baciare il piccolo Beniamino, che è presso Giacobbe. Lia sta in piedi presente e guarda commossa quella tenera scena di congedo Sul piano medesimo a destra è di nuovo figurato Giuseppe col fardello in ispalla e col bastone viatorio appoggiato all'omero in atto di entrare in cammino; l'Angelo di Dio l'accompagna. Il piccolo fratello, che gli è corso appresso, si arresta e piange, e Giuseppe voltatosi indietro il guarda e piange ancor esso. L'Angelo porta anch'egli il bastone, stando però dal lato sinistro di Giuseppe. La casa, donde egli esce, è indicata da una colonna, che ha base e capitello e un panno o cortina annodata presso il sommo scapo. Nel piano inferiore vedesi un uomo che, interrogato da Giuseppe, gli addita la via e il luogo ove i suoi fratelli hanno menato a pascere l'armento: a destra appare un monte, e dietro di esso si scorge un alto piano con casa in cima. Giuseppe già vi è salito e si avvia verso i fratelli. Il cane mandriano gli va incontro: ma alcuni dei fratelli, che il vedono venire, smaniano; uno d'essi va a svegliare quel solo che dorme. Tutto fa presagire la mala accoglienza che gli faranno. Giuseppe non è rappresentato in tunica talare, che egli doveva indossare; dacchè è scritto che gli fu tolta dai fratelli quando il gittarono nella cisterna.

3. (De Nessel, tav. XXXI; Gen. cap. XXXIX, vers. 9-12). Le pitture dei fatti seguiti dopo la congiura dei fratelli sono perdute. La scena che abbiamo davanti rappresenta il reo attentato della moglie di Petofre. Gl'iterati e molesti inviti della padrona non avevano punto scossa la costanza del casto giovane Giuseppe. Un dì che gli fu d'uopo entrare nell'appartamento donnesco per disbrigare alcuna sua faccenda, ed era solo, ecco la padrona di nuovo all'assalto. Resistette egli e rifiutossi come prima, quando la donna furiosa, vedutasi tante volte delusa, venne ad aperta violenza e per trattenerlo il prese per l'abito. Non v'era altro scampo che la fuga, e Giuseppe fugge con orrore, lasciando la sopravvesta nelle mani della malvagia padrona. Ciò è quanto narra il sacro testo. Il pittore ha ben concepita la scena nel ginecèo, o sia nell'appartamento delle donne, e però vi ha rappresentato le fantesche intente nell'atrio e nel giardino ai loro uffizii V'è però con esse un personaggio riccamente vestito e in atto di filare; la sua tunica podère e il pallio sono tempestati di stelle, e copresi il capo di un conico berretto, sul quale è figurata a ricamo la mezza luna entrovi un astro. A considerare queste insegne caratteristiche nasce spontaneo il sospetto che siasi qui voluto rappresentare un eunuco della moglie di Petofre. Con questa singolar persona e colle fantesche stanno insieme i fanciulli e i bimbi. Delle donne una netta la lana, un'altra fila, ed è notabile quella scodelletta di legno nella quale essa fa roteare il suo

fuso. Un' altra porta nelle braccia un pargolo, che bacia; una quarta è intenta a trastullare un bimbo che siede nella cuna ed ha in capo per torcolo un pileo di conica forma. La donna sembra agitare un tamburino quadrato con entro alcuna cosa che dà suono, per divertire. Sono questi fanciulli i figli di Petofre, e con essi se ne vedono altri due, ma garzoncelli. L' albero, che a disegno è figurato nel piano inferiore, dinota che ivi è il giardino; l'appartamento della padrona è a sinistra del piano superiore, a destra si può credere che siasi voluto rappresentare l'atrio. In quest'appartamento, a bastanza significato dal nobile portico di colonne e dal muro colla porta, ha narrato il pittore la lotta e la fuga del casto giovane. La padrona siede sul letto, non perchè si narri nel testo che Giuseppe fosse entrato nella stanza da letto della padrona, ma per esprimere col linguaggio dell'arte le parole spesso ripetute dalla malvagia, *dormi mecum*, e perchè s'intendesse a qual fine ritener voglia per l'abito il giovane, che è nell'atto di sottrarsene e prender la fuga.

4. (De NESSEL, tav. XXXII; GEN. cap XXXIX, vers. 14-18). Si rappresenta in questa pittura ciò che si legge nell'addotto testo. Vedendosi la donna esser delusa e dell'amato giovane non rimanerle che il pallio abbandonato da lui nelle sue mani, concepì l'iniquo disegno di vendicarsene, servendosi appunto di quella sopravvesta come di testimonio del tentato delitto: il giovane entratole in camera per farle violenza, essersi fuggito alle sue grida, lasciando ivi quell'abito. Chiamò quindi gli uomini di sua casa e disse loro (vers. 14): ecco l'Ebreo che mio marito si è messo in casa! mi volea disonorare (vers. 15); ed io ho levato alto la voce, ond'egli lasciato nelle mie mani il pallio se n'è fuggito. Questo è il racconto biblico che si vede figurato nel piano superiore. La moglie di Petofre siede; tre uomini della sua casa son presenti, un quarto arriva ed è introdotto dal servo che l'ha chiamato. Essa parla, e una sua damigella sta dietro, col pallio di Giuseppe in mano, pronta a mostrarlo, quando ne fosse richiesta.

Il piano inferiore sembra mettere in vista ciò che si legge nel versicolo 16: *In argumentum ergo fidei retentum pallium ostendit marito revertenti domum.* Essa va incontro al marito che torna a casa, avendo a destra la stessa damigella che ascoltandola raccontare il fatto mette in vista il pallio che perciò ha disteso. Dietro di Petofre è un uffiziale, che fa gesto di rammarico, e poi un uomo e una donna, che parlano di ciò che odono essere accaduto, e ne fanno stupori. Ambedue le composizioni mi sembrano assai ben imaginate e condotte, quantunque il costume delle vesti sia tolto dall'uso contemporaneo della corte e delle case nobili dell'Impero, come in altre scene di questo codice. Notevoli sono quegli uomini che stanno davanti alla padrona colle mani velate dal pallio, e al modo medesimo vedesi atteggiato colui che arriva. Il servo che l'ha chiamato veste sulla tunica una pellegrina ed ha in mano la verga solita darsi per insegna ai messaggieri. La moglie di Petofre, che nelle sue stanze veste semplice tunica e pallio e si cinge il capo con una filza di perle, qui si mostra in tutto il suo abbigliamento ed ha la testa coperta da nobile velo, e la chioma accomodata di modo che ne scendano sulle spalle due liste posticce assai lunghe. La cameriera è in alta parrucca che a quella rassomiglia delle tragiche persone; la moda di mostrare il petto seminudo, che è attribuita ad una damigella di corte, doveva poi divenire lasciva usanza delle donzelle e delle matrone anche reali

TAVOLA CXX.

1. (DE NESSEL, tav. XXXIII; GEN. cap. XL, vers. 1-19). La carcere, nella quale Giuseppe è rinchiuso col soprastante dei panettieri di Faraone e il capo dei coppieri, altro non è che un recinto di mura con una volta semisferica, la cui metà anteriore è tolta perchè si veggano i prigioni dentro: ha una porta, ma assai bassa, ed è fabbricata in luogo aperto e piantato di alberi; nel fondo a sinistra vedesi l'edifizio destinato al carceriere, e accanto alla porta è una colonna rotonda, sulla quale è posto un orologio perpendicolare concavo, al quale indizio dovremo riconoscere la pubblica piazza, dov'era uso di porre sulle colonne gli orologi *scioterici,* come quello posto in Roma da M. Valerio Messala *in publico, in columna* (PLIN. II, 76, 78). Il carceriere siede accanto alla piccola porta del carcere colle gambe l'una a l'altra sovrapposte, e parla con una donna, che sembra mandata dalla rea moglie di Petofre a far odiosi commenti sul brutto fatto del castaldo. Giuseppe intanto predice la morte al capo dei panettieri, il quale, udita la trista nuova della vicina sua condanna, si mette ambedue le mani nei capelli con atteggiamento di estremo lutto; ma il capo dei coppieri alza invece le mani e gli occhi al cielo per giubilo della predettagli futura liberazione.

2. (DE NESSEL, tav. XXXIV; GENESI, cap. XL, vers. 19, cap. XLI, vers. 1). Lo scritto comincia dalle ultime parole della predizione di Giuseppe al panettiere: τοῦ οὐρανοῦ τὰς σάρκας σου ἀπὸ σοῦ, e termina colle prime parole: καὶ ἰδοὺ ὥσπερ ἐκ τοῦ ποταμοῦ. I trascritti versicoli del capo XLI, 1, narrano la storia di ciò che vediamo dipinto, cioè il convito di Faraone, nel quale il soprastante della canova serve il vino, e a destra in luogo lontano appare il cadavere del soprastante dei panettieri che appeso alla forca è infestato dagli uccelli di rapina. Alcuni particolari di queste scene meritano d'essere notati. Quattro sono gli sdraiati a mensa: Faraone è a capo di tavola. Il letto è semicircolare con buon piumaccio davanti, ma la mensa non è rotonda, essa chiude il semicerchio in linea retta: ed è notevole quell'intaglio di fori circolari aperti innanzi alla tavola semicircolare, il quale sembra esservi stato fatto per posarvi dentro le scudelle e le tazze Il Re cinge una corona di perle e veste sulla tunica un largo manto, nel quale s'involge alla esomide. Due sonatrici rallegrano il convito col suono della doppia tibia, accompagnato dall'armonia dei vasi semisferici di metallo, sui quali una di esse passa, destandone il tintinnio con due asticelle. Il predetto capo dei coppieri avendo un'anfora in braccio porge al Re una tazza piena, ed è seguito da un servo, il quale porta un fiaschetto di sostanze odorose nella sinistra ed un procoo od orcio di acqua nella destra. È conosciuto l'uno e l'altro uso degli antichi che amavano temperare il vino e aromatizzarlo cogli unguenti. È notevole la sua conica parrucca, la quale vedesi anche in capo al servo che assiste alla mensa dalla parte convessa del sigma con altro gotto in mano. L'ultimo commensale, che è il più prossimo a Faraone, ha in mano la tazza e attende gli sia empita dal coppiere. Nel fondo della scena appare il palazzo reale, e la colonna che mirasi a destra ne è segno: ma il convito che si dee celebrare nella reggia è rappresentato fuori all'aperto, com'è di costume, ed è stato notato più volte. Nel fondo del quadro a destra e in aperta campagna vedesi piantata la forca e il panettiere impiccatovi sopra, colle mani legate a tergo e tutto nudo, se non che un panno gli gira intorno ai fianchi. Tre sono i carnefici adoperati al supplizio, e uno di essi caccia gli uccelli di preda a colpi di pietra, l'altro riporta indietro un secondo palo, che deve essere stato preparato pel coppiere, come pensa il De Nessel.

3. (DE NESSEL, tav. XXXV; GEN. cap. XLI, vers. 21-27). Termina il versicolo 27 colle parole καὶ οἱ ἑπτά, e la pittura rappresenta il sogno del Re Faraone, quando vide uscire dal Nilo sette vacche grasse e assai belle, le quali andavano a pascolare in luoghi palustri, e altre sette vacche, ma brutte e magre, le quali si fermavano a pascere sulla ripa verdeggiante: e gli parve di vedere che queste divorassero le vacche grasse. Egli tornò di nuovo a dormire, e sognando vide sette spighe piene e belle, nate da un sol gambo, e altre sette spighe sottili e rose dalla ruggine, che distruggevano la bellezza delle prime. Il sogno è, come nelle scene precedenti, figurato per ipotiposi innanzi al letto di Faraone, che è dipinto fuori del palazzo, il quale è significato dalle colonne dei portici e degli atrii e dalla nobiltà delle mura. Accanto al letto del Re dormono due guardie, armate di lance e scudi, l'una d'esse sdraiata e supina, l'altra sedente e a testa china. Nella scena a destra mirasi il Re in trono, protetto dalle due guardie, una delle quali è armata di lancia e imbraccia uno scudo, che è liscio nel mezzo, l'altra porta soltanto la lancia, e cinge intorno al collo un ricco monile. Il Re ha fatto chiamare i savii interpreti, cinque dei quali sono schierati a destra del trono. Egli ha già loro proposto il sogno, a cui non hanno essi saputo trovare una interpretazione. È quindi stato chiamato Giuseppe, che sta svelando al Re l'arcano senso delle vacche e delle spighe. Il Re ha in capo un diadema ornato di perle: veste tunica immanicata e una clamide abbottonata sull'omero destro. Giuseppe è in dalmatica ornata di quattro rosse pezzuole ritonde, due sulle spalle, due al lembo inferiore.

4. (DE NESSEL, tav. XXXVI; GEN. cap. XLI, vers. 27-32). Il testo comincia dalle parole βόες αἱ λεπταί, e termina a ταχύνει ὁ θεός. Il pittore ci ha ripetuta la scena della tavola precedente, ove Giuseppe è in atto d'interpretare il sogno a Faraone, ed è questa una nuova conferma che ci dimostra essere queste copie di pitture preesistenti, siccome ho sopra notato riguardo alla benedizione di Giacobbe ripetuta due volte. Faraone siede in trono, cingendo una corona perlata con grossa gemma e tre foglie sulla fronte, che così ben si riscontrano colla corona reale di un insigne avorio della biblioteca Barberini e con quelle che veggonsi sulle monete da Giustino I a Mauricio. Due guardie ne custodiscono la persona, ambedue in conica parrucca, della quale si noti che vanno prive nel quadro precedente: l'una d'esse è armata di scudo con umbone acuto, e di lancia; l'altra ha monile intorno al collo. Giuseppe è in dalmatica e nell'atto di spiegare il sogno. Due uscieri con l'insegna della bacchetta stanno all'uscio, e uno d'essi alza la cortina e lascia entrare un personaggio, il quale è atteggiato nel volto da stupefatto all'udire Giuseppe che al Re svela l'arcano del sogno. Sembra costui all'abito uno dei savii, se non è piuttosto uno dei ministri coi quali il Re poscia, tenuto consiglio (vers. 37, 38), deliberò di affidare a Giuseppe l'amministrazione del suo Regno. Si noti nel fondo della scena il palazzo reale, e a destra il particolare di una porta, la quale suole figurarsi tutte le volte che, rappresentandosi la scena all'aperto, è d'uopo far intendere se alcuno entra od esce.

TAVOLA CXXI.

1. (De Nessel, tav. XXXVII; Gen. cap. XLII, dal vers. 21 al 26). La prima voce del testo è τῆς ψυχῆς, l'ultima τοῦ σιτοῦ. Mancano due o tre tavole, ove rappresentar dovevansi gli onori fatti a Giuseppe, e la partenza dei fratelli di lui dalla Palestina, quando il padre non lasciò che andasse con loro il piccolo Beniamino. La scena rappresentata in questo quadro è quando i fratelli dimandano a Giuseppe di comprare il grano, e questi udito che aveano lasciato a casa un piccolo fratello, per assicurarsi che Beniamino era vivo, dice che torni uno di loro in Palestina e il meni seco; altrimenti sarà chiaro che sono spie: intanto li fa mettere in carcere, e dopo tre giorni fattili venire alla sua presenza, ordina che uno di loro sia messo nei ceppi e resti prigione, gli altri tornino in Palestina portandovi il grano, e conducano seco ritornando il piccolo Beniamino. Giuseppe parlava loro per mezzo d'interprete, fingendo di non intenderne la lingua: ond'essi senza darsi guardia si rinfacciano l'un l'altro il delitto commesso contro il fratello Giuseppe, e dicono che meritamente per ciò vien loro addosso quella sventura. Udendo le quali cose Giuseppe fu commosso, e venutegli agli occhi le lagrime si trasse per breve ora in disparte; indi tornato a loro diè ordine ai suoi ministri che, legato Simone, lasciassero andare gli altri, ma nei loro sacchi riponessero le somme pagate. Tutto questo racconto si trova figurato nel quadro: i fratelli che si rimproverano, Giuseppe che piange da parte, e che fa legare Simone e porre nei sacchi la moneta sborsata dai suoi fratelli. Il ministro veste tunica immanicata e calzari alti fino al ginocchio: i fratelli di Giuseppe vanno in tuniche prive di maniche e in istretto pallio: i servi che caricano i sacchi vestono alla guisa medesima.

2. (De Nessel, tav. XXXVIII; Gen. cap. XLII, dal vers. 26 al 31). Comincia il testo dalle parole ἐπὶ τοὺς ὄνους αὐτῶν. La scena che in questa ben conservata pittura ci si apre davanti a sinistra rappresenta la sorpresa di un dei fratelli di Giuseppe, allorchè nell'aprire il suo sacco per dar a mangiare all'asino vi trova in cima l'argento sborsato: e ne dà subito ragguaglio ai fratelli: in fondo è la capitale dei Faraoni, donde son partiti i figli di Giacobbe; a destra i fratelli di Giuseppe sono attorno al padre, e gli raccontano quanto loro è avvenuto col Governatore dell'Egitto. Giacobbe siede in sedia di sparto, ha lunghi capelli ed è involto nella sopravveste. Il pittore ha rappresentato undici persone in luogo dei nove che tornarono d'Egitto, dove avevano lasciato Simeone nei ceppi.

3. (De Nessel, tav. XXXIX; Gen. cap. XLII, dal vers. 32 al 35). È figurato Giacobbe sopra una sedia priva di spalliera e coperta da pelle villosa, e quando i figli sciolti i sacchi vi trovano dentro le borse colla moneta, e turbati vanno a mostrarle al padre. Nel fondo appare la casa ove abita Giacobbe colla famiglia.

4. (De Nessel, tav. XL; Gen. cap. XLII, vers. 36, XLIII, vers. 2). In questo quadro è rappresentato Giacobbe sedente in una sedia simile a faldistorio, ma con spalliera. Egli ha il piccolo Beniamino seco, e nega di lasciarlo partire coi fratelli per l'Egitto. Nel fondo a destra vedesi la porta della vicina casa di Giacobbe; a sinistra alcune fabbriche indicano il luogo abitato: i figli stanno ivi intorno al padre, e Ruben fra essi dimanda al padre che gli affidi Beniamino, promettendo di ricondurlo, e dà per ostaggio i due suoi figli (vers. 37): *Cui respondit Ruben: duos filios meos interfice si non reduxero illum tibi: trade illum in manu mea et ego eum tibi restituam.* Ma Giacobbe non si lascia persuadere (vers. 38): *At ille, non descendet, inquit, filius meus vobiscum.*

TAVOLA CXXII.

1. (DE NESSEL, tav. XLI; GEN. cap. XLIII, vers. 2-7). La fame intanto cresceva nella terra di Canaan, e il frumento portato dall'Egitto era per finire. Allora Giacobbe chiama i figli e dice loro che tornino in Egitto e comprino un po' di grano. Giuda risponde che senza Beniamino non potranno tornare in Egitto: perchè il Governatore ha giurato di non ammetterli alla sua presenza, nè vender loro grano, se non conducono seco il piccolo loro fratello. La sedia del vecchio Giacobbe è coperta di drappo ma senza spalliera, i figli vestono tunica e pallio come nella tavola precedente (n. 4): ma fuori di casa e in viaggio portano tunichette senza ombra di manica e brevi pallii. Nel fondo della scena precedente e in questa appare un prospetto di edifizio, che indica la vicina casa di Giacobbe.

2. (DE NESSEL, tav. XLII; GEN. cap. XLIII, vers. 8-12). Giacobbe mette finalmente nelle mani di Giuda il piccolo Beniamino, implorando da Dio che glielo faccia ritornar salvo. I fratelli mettono nei sacchi i doni preparati pel Viceré d'Egitto. Giuda prende seco Beniamino, il quale è ritenuto tuttavia dal padre, che non sa risolversi a farlo partire.

3. (DE NESSEL, tav. XLIII; GEN. cap. XLIII, vers. 12-17). Comincia il testo dalle parole *ἀποστρέψατε μεθ' ὑμῶν*. A sinistra del quadro i figli di Giacobbe partono da Betleem. A destra gli undici fratelli sono davanti a Giuseppe, il quale siede cinto il capo di diadema, e parla. E notevole che vi si vedan figurate insieme altre due persone, che debbono però appartenere alla famiglia di Giuseppe. Intanto in lontananza e all'aperto si fanno i preparativi di tavola, secondo gli ordini dati da Giuseppe al gastaldo. Presso una casa, che è quella del convito, uno dei servi ha ammazzato un capretto, e sospesolo pei piedi posteriori ad un grosso ramo di albero gli cava le interiora: ivi accanto è una gran pentola sulla fornace e un servo che attizza il fuoco: sul terreno si vede una brocca rovescia, una padella con manico ed una grossa forcina.

4. (DE NESSEL, tav. XLIV; GEN. cap. XLIII, vers. 17-21). Il gastaldo, avendo per ordine di Giuseppe fatto mettere una tazza d'argento nel sacco di Beniamino, richiama indietro i fratelli che erano già partiti, e li rimprovera del furto commesso in casa del padrone, a cui avevano rubata, dic'egli, una tazza d'argento. Le quattro colonne corinzie che sostengono un tetto dinotano la nobile casa del Viceré d'Egitto.

TAVOLA CXXIII.

1. (DE NESSEL, tav. XLV; GEN. cap. XLVIII, vers. 16-17). Una gran lacuna ci priva delle commoventissime scene della ricognizione e di quanto accadde di poi. Abbiamo invece davanti il quadro ove Giacobbe, incrociate le braccia, pone la destra sul capo di Efraimo, la sinistra sul capo di Manasse. Giuseppe, che dovrebbe tentar di rimuovere la destra dal capo di Efraimo, secondo il citato verso 17, per isbaglio del pittore, sta invece rimovendo la sinistra dal capo di Manasse. A questa scena assiste una donna, che è probabilmente Asenet, la madre dei due fanciulli.

2. (DE NESSEL, tav. XLVI; GEN. cap. XLVIII). Il testo comincia dal versicolo 19 di questo capo e va al versicolo 13 del capo seguente XLIX: ma la rappresentanza qui figurata si narra nel solo capo XLIX. Giacobbe sopra una sedia coperta da villosa pelle ha dinanzi i suoi figli, che son undici, dietro dei quali è la casa di Giuseppe, dove avvenne ciò che si rappresenta qui all'aperto. Questi indossa una clamide colla pezzuola di ornato ed ha le mani velate come gli altri fratelli, tra i quali occupa un posto distinto. Giacobbe profetizza l'avvenire delle tribù d'Israele.

3. (DE NESSEL, tav. XLVII; GEN. cap. XLIX, vers. 28-33). Termina il testo alle parole: *παρὰ τῶν υἱῶν* Κὲτ, *καὶ κατέπαυσεν Ἰακὼβ ἐπιτάσσων*. Giacobbe seduto di fronte fra i dodici figli che stanno in piedi, parte a destra, parte a sinistra, prescrive loro che dopo morte il sepelliscano in Canaan nella doppia spelonca dell'agro di Efron, ove giacevano i padri suoi Abramo ed Isacco. Giuseppe ha il posto distinto a destra del padre. La scena si finge all'aperto.

4. (DE NESSEL, tav. XLVIII; GEN. cap. XLIX, 33, L, 21). Con questo quadro che ci mette sott'occhio i funerali di Giacobbe, descritti nell'ultimo capitolo della Genesi (vers. 1-4), terminano le insigni pitture delle pergamene di Vienna. Giacobbe giace morto sul letto funebre ed è pianto dalla famiglia. Ma Giuseppe bacia il padre, irrigandolo di pianto. Nella scena a sinistra il cadavere di Giacobbe involto nella sindone e nelle fasce, a guisa di mummia, è portato a seppellire nella spelonca di Efron (vers. 13).

Il più notevole guadagno che siasi potuto fare nella Storia dell'Arte Cristiana colla retta publicazione di questo codice, non è già quello di aver pitture che ci rappresentano lo stato dell'Arte ai tempi di Giustiniano, o non molto prima di quell'epoca, ma sibbene di avercene con evidente ragione additata l'asiatica origine. Così noi potremo supplire alla intera rovina di quest'arte nell'Asia e congiungere le ammirabili e classiche scene della Genesi colla imagine Edessena, che le precede di almeno un secolo, colle semplici e graziose scene del nuovo Testamento che ci sono offerte dal codice siriaco della Mesopotamia, e colle sì rinomate, e insieme sì poco conosciute delle borraccette di Gerusalemme, le une e le altre di epoca non molto diversa e certamente della età di Teodolinda.

Possiamo quindi vantare maggior copia di monumenti cristiani nell'Asia, dove tutto oggidì è perduto, che non se ne abbiano dalla Grecia e dall'Impero d'Oriente, che ne fu un dì sì ricco.

Or è bene avvertire, che nei monumenti dell'Asia e dell'Egitto non si vede mai rappresentata la divinità in umana forma, il qual costume dovrà dirsi essersi introdotto in Occidente, ma si è figurata costantemente la mano celeste, ovvero un Angelo in sua vece.

Egli è d'uopo che io mi scusi coi miei lettori, se di queste pitture non ho notato i colori, come fo generalmente delle altre: i tentativi da me fatti a fin di avere chi in Vienna mi rendesse questo servigio essendo andati a vuoto, io non ho potuto aggravarmi anche di questa spesa. È già molto che, privato qual sono, abbia intrapreso e condotta un'opera giudicata colossale dagli intendenti, senza aiuto di alcuno, anzi fra ostilità manifeste, e senza altro compenso che la coscienza di servir quale istrumento nelle mani di Dio a rendergli onore, ed abbellire la sua sposa diletta, che è la Chiesa

PITTURE DEL CODICE DI FILIPPI

PROEMIO

È noto che il codice detto di Cotton fu recato in Inghilterra da due preti di Filippi, e questi l'offersero ad Errico VIII che il diè in dono al cav. Cotton, della cui biblioteca faceva parte l'anno 1731, quando l'incendio che arse quella insigne collezione in molta parte il consumò e distrusse. Il Grabe ne aveva fatto un confronto col testo della Bibbia dato alle stampe in Roma, e questo fu pubblicato di poi da Enrico Ower *(Collatio cod. Cotton. Geneseos cum edit. Romana*, Lond. 1778). Ai tempi nostri il Tischendorf, che l'ha esaminato e trascritto, l'ha creduto in prima del secolo VI, scrivendo egli nel titolo dell'Opera queste parole: *Fragm. Ev. Lucae et libri Geneseos ex tribus codicibus graecis quinti, sexti (celeberrimo Cottoniano), octavi saeculi*, Lipsiae, 1847. Ciò non ostante nell'indice di questa stessa opera il dichiara del secolo V in circa: *saeculi fere quinti.* Ma ciò che accrescer deve la maraviglia si è, che il medesimo autore, quando pubblicò quest'opera coi due pareri l'un dall'altro diversi, non ricordava più di avere stabilito altrove (*Novi Testamenti graece ex Sinait. cod. Lipsiae, prolegg.* p. LIV, LV), che la paleografia di questo codice non era posteriore al secol V: *Nihil (e cottonianis Genesis fragmentis) saeculo quinto posterius videtur. Talis munditia scribendi... in Genesi cottoniana... invenitur: ita non amplius plena mansit in altero Dioscoride vindobonensi, quem ineunte saeculo sexto scriptum esse ipse scriba testatur.* Il bel pregio di questo codice si è di aver avute una volta in 65 fogli, 250 miniature, e di sì bello stile, che gli eruditi inglesi non dubitarono di preferirle a quelle del codice busbeckiano di Vienna. Oggi ne rimangono circa 130, delle quali solo poche (12 ovvero 16 incirca) sono alquanto conservate, la maggior parte delle altre sono assai monche. È però da dolersi che niuno si fosse messo all'opera di pubblicare per istampa queste miniature prima che il codice soffrisse tal gravissimo danno. La società degli Antiquarii di Londra, sol tredici anni dopo l'incendio del 1744, ne fece ritrarre i migliori frammenti, e venti ne inserì in due tavole del primo volume dei suoi *Vetusta Monumenta* col titolo di *Fragmenta quaedam vetustissimi exemplaris libri Geneseos picturis elegantibus ornata* (p. LXVII, LXVIII). Da questa edizione l'Ower trasse i quattro saggi che ne diede a pagina XIII della *Collatio* citata. In questa età nostra il prof. T. O. Westwood ne ha publicato un secondo saggio nella *Paleografia Sacra* che io non ho per anco veduta, e due nuovi frammenti di pitture sono stati or ora dati alla luce dal prof. Carlo Goertz in Mosca, ma privi del greco testo, che avrebbe guidato ad interpretarli e supplirli: ond'è che io non ho potuto giovarmene inserendoli nelle mie tavole.

Era pertanto riserbata a me e alle investigazioni da me fatte nella Biblioteca dei manoscritti di Parigi la scoperta di una esattissima copia colorata di due intere miniature del prezioso codice cottoniano con alcuni saggi di caratteri, i quali contengono un testo nell'originale oggi in parte distrutto, in parte assai dimezzato e guasto.

Il manoscritto da me accennato è del fondo francese al numero 9530, volume secondo delle schede Peiresciane. Quattro sono i passi della Genesi, che vi si trascrivono colla propria paleografia. *Ex antiquo ms.*, come ivi si legge a pagina 34, *qui reperitur apud d. Robertum Cottonum equitem auratum. Literae plerisque in locis prae nimia vetustate consumptae sunt.* I testi trascritti si devono mettere

in ordine, perchè le schede nol serbano. Ivi a pagina 34 si legge il versicolo 13 e 14 del capo I della Genesi, che manca nella trascrizione del Tischendorf, e a pagina 35 un buon tratto del capo XVIII, 24, che manca per intero al Tischendorf, e a pagina 29 il versicolo 16 del capo XLIII, del quale il citato trascrittore ha letto la sola metà a sinistra.

Le due miniature in pergamena si trovano alle pagine 31, 32, delle quali darò la descrizione inserendole fra quelle che sono publicate nei *Vetusta Monumenta*, le quali ancora metterò in ordine storico, essendo che sulle due tavole di quell'opera sono collocate in confuso a seconda dello spazio.

TAVOLA CXXIV.

1. (Monum. vetusta, vol. I, pag. LXVII, n. 2). Personaggio barbato in tunica lunga e immanicata, sulla quale veste un pallio alla esomide: egli siede sopra un poggio che sembra di pietra, coperto di piumaccio, ed è in atto di contemplare la divinità a cui tende le mani. La parte del testo superstite insegna che son qui espressi i versicoli 24-26 del capo V della Genesi, nei quali si legge, che Enoc fu fedel servo di Dio e non fu più veduto perchè Iddio il tolse.

2. (*Ib.* n. 3). Una turba di uomini di età diverse in aria di duolo stanno accanto ad una cassa funebre coperta: uno di essi che è più vicino al sarcofago sembra volersi strappare i capelli per duolo, tenendo la sinistra aperta e sospesa in atto di cordoglio. Il testo parla della morte di Matusalem (Gen. c. V, vers. 27-29).

3. (*Ib.* n. 10). L'arca noetica vi è rappresentata due volte, ma non intera: il capo VIII della Genesi narra che Noè mise fuori due volte la colomba. I versicoli 10, 11, dei quali rimane un frammento fra due miniature, l'una all'altra sovrapposte, raccontano il secondo invio e il ritorno della colomba col ramo di olivo nel becco: la pittura esprime l'arca di quadrata figura, e coperta, con finestrino da lato, onde Noè messo fuori un braccio manda la colomba: ma l'arca è tuttavia sulle acque. Parmi notevole l'esterno disegno dell'arca, che la prima volta è rappresentato come un lavoro di linee che noi diremmo a spina; laddove nella seconda le linee s'intersecano in guisa da rappresentare figure di rombi, ciascuno dei quali è per metà di un colore, per metà di un altro.

4. (*Ib.* n. 9). È un quadro diviso in due piani Il versicolo 22 della Genesi, capo IX, narra l'immorale ed empia condotta di Cam, che racconta ai fratelli di aver veduto il padre giacersi a dormire tutto svelato. Di Cam rimane nella pittura la sola gamba, il cui atteggiamento dimostra che viene di corsa: i due suoi fratelli odono da lui il racconto, e uno di essi alza l'indice al mento, l'altro al naso. Questo gesto è proprio di chi ode una cosa inaspettata che gli dà da pensare. Nel piano inferiore vedesi parte della casa ove giace Noè, e uno dei due figli che, tenendo insieme il mantello disteso e voltata addietro la faccia, ne va a coprire il padre. Il versicolo 23 scritto accanto serve di commento alla pittura.

5. (Monum. vetusta, I, pag. LXVIII, n. 8). Il versicolo 8 del capo XI della Genesi narra come Iddio, sceso dall'alto a veder la città e la torre, disperse il popolo, che la fabricava, su tutta la terra. La parte della pittura, che ci rimane, rappresenta un uomo barbato su di un'alta torre in tunica immanicata, che stesa la destra parla a un gran popolo raccolto innanzi. Attribuisco a difetto del disegnatore o alla pittura troppo logora, se l'umana figura che parla dall'alto della torre veste una semplice tunica immanicata, e non appare il pallio di che doveva esser coperta. Uno del popolo indossa una corta tunica e a maniche tronche, come operaio. Quel personaggio che parla dalla torre rappresenta Iddio, disceso dall'alto, che confonde le favelle degli operai e li costringe a cessare: il gesto poi sembra che dinoti il comando di separarsi e colle loro famiglie andare a popolare la terra.

6. (*Ib.* n. 9). È espresso a destra una casa nobile con colonna alla porta e cortina levata. Indi è uscita una donna velata che stende la destra ed eleva la sinistra in atto di affanno: accanto a lei vedonsi due personaggi, l'uno barbato, l'altro imberbe, che guardano con dolore. Nella Scrittura non altro si racconta prima dei versicoli 12 e 13, capo XI, che si leggono a piè della nostra pittura, se non che la città edificata si chiamò Babel, perchè ivi si confusero le lingue (vers. 9): *et idcirco vocatum est nomen eius Babel, quia ibi confusum est labium universae terrae et inde dispersit eos Dominus super faciem cunctarum regionum.* Indi il versicolo 10 comincia a noverare le generazioni di Sem e segue nei versicoli 12 e 13. Pare adunque probabile che in questo quadro

fosse espressa una scena di lutto per i funerali di Arfacsad o di Sale, fattigli dai figli e dalle figlie. È notevole il costume della donna che veste tunica discinta e pallio ed ha la testa coperta da un velo che le scende sulle spalle.

7. (MONUM. VETUSTA, I, pag. LXVIII, n. 3). Vedonsi tre figure quasi giacenti sul suolo, se non piuttosto sedute. Il testo, capo XI, 15, 16, 17, che è scritto metà in alto, metà in basso del quadro, racconta le generazioni di Sale, di Eber e di Faleg, e la morte di costoro.

8. (*Ib.* n. 4). Al capo XI nei versicoli 29, 30 sovrapposti alla pittura, è detto come Abram tolse per moglie Sara e come Nacor sposò la figlia di Arran, di nome Malca. La pittura del quadro rappresenta la metà sinistra di un nobile edifizio esastilo con frontone, e davanti ad esso un giovane che sposa una donna prendendola per mano. Presiede allo sposalizio un uomo barbato, il quale sarà Arran, secondo che piace interpretare la rappresentanza per le nozze di Nacor, ovvero il padre di Sara, se voglionsi intendere le nozze di Abramo. Nel musaico liberiano è il padre di Rachele che presiede al matrimonio di lei con Giacobbe, il padre di Sefora, che presiede al matrimonio di lei con Mosè.

9. (*Ib.* n. 7). Al di sopra della pittura si leggono gli avanzi dei versicoli 5, 6 del capo XII della Genesi, ove è narrata la partenza di Abramo e di Sara col nipote Lot e le loro famiglie da Carran per la Cananitide, e quando Abramo pose in Sichem le sue tende a piè dell'alta quercia. Il quadro rappresenta, a quanto pare, i preparativi pel viaggio. Abramo già barbato in atto di uomo che mediti ciò che da Dio gli è rivelato; ivi presso è un dei suoi servi che solleva dalla terra un sacco a fin di porlo sull'asino.

10. (*Ib.* n. 10). Abramo numera i servi coi quali va a combattere i quattro Re che aveano depredato Sodoma e trascinavano seco Lot e tutta la sua famiglia e le sue masserizie. Il testo che rimane in capo alla rappresentanza, racconta solo la vittoria (cap. XIV, vers. 15, 16).

11. (*Ib.* n. 11). A questa pittura manca ogni indizio di testo. Dovendosi essere espresso ciò che si legge nel versicolo 17 del capo XIV, io penso che sia rappresentato Abramo reduce dalla spedizione. Egli è in corta tunica, cinto ai fianchi del pallio avvoltolato a guisa di fascia, e tiene per la briglia il suo cavallo e l'asta, mentre colla sinistra mostra i cavalli del suo seguito reduci dalla spedizione.

12. (MONUM. VETUSTA, I, pag. LXVIII, n. 5). I servi del Re di Sodoma metton da parte la decima della preda pei tre alleati di Abramo, Escol, Anna, Mambre; poichè si legge che Abramo non volle accettar nulla per sè da quel principe (cap. XIV, vers. 24).

13. Di sotto a questa pittura, scoperta da me tra le schede di Peiresc, leggesi il principio del capo XV, ove è narrato come Abramo vide Iddio che il confortò a sperare in lui e gli promise una grandissima mercede delle sue buone opere (cap. XV, 1). A che egli rispose, niuna mercede poterglisi dare, se moriva senza aver avuto figliuoli, dovendo l'eredità sua passare al servo di sua casa. Questa visione è probabilmente qui espressa, ove si rappresenta Abramo in bianca tunica e pallio di porpora, stante in piedi in attitudine di chi ascolta una voce che gli parla all'orecchio: sull'alto a sinistra si vedono le nuvole figurate a guisa di segmenti di cerchio, l'uno all'altro sovrapposti, e in tal modo coloriti che il più stretto, o sia il più alto, è di color verde; dipoi segue il color azzurro, indi il color rosso, di poi il color verde azzurro: l'ultimo segmento è di color verde. Di mezzo a queste zone spiccano raggi di luce, e fra essi appare la mano celeste che parla. Il codice busbeckiano unisce in una sola composizione due scene, quando Iddio parla in sogno ad Abramo e quando egli è all'aperto e Iddio gli parla dal cielo stellato. Altrove ho notato che le visioni si esprimono in due modi, o con le persone a cui si rivela adagiate al riposo; ovvero colle medesime in opera, come pare loro sognando di essere. Ma in questo luogo non è scritto che Abramo vedesse dormendo. La greca voce *ὅραμα*, che si legge in questo luogo della Genesi, esprime, dice Favorino, la visione che si ha dai Profeti di giorno o di notte, quando sono svegli: quelle visioni che si hanno dormendo chiamansi *ἐνύπνια*. Ecco le sue parole: *ὁράματα εἰσὶ προφητῶν, ὅσα ἐγρηγορότες βλέπουσιν οἱ προφῆται, εἴτε ἐν νυκτὶ, εἴτε ἐν ἡμέρᾳ· ἐνύπνια δὲ, ὅσα καθεύδοντες φαντάζονται.*

TAVOLA CXXV.

1. (Monum. vetusta, vol. I, pag. LXVIII, n. 2). Nel capo XV del Genesi al verso 12 e seguenti si legge che Abramo, stanco dallo scacciare tutta la giornata gli uccelli che si avventavano a rapire le carni da lui immolate e in brani divise per farne un olocausto, ed essendo già il sole presso al tramonto, fu sorpreso da profondo sonno e si addormentò, e intese quanto avverrebbe alla sua stirpe futura, e come essa avrebbe servito in Egitto: *Cumque sol occumberet sopor irruit super Abram.* Questo testo manca nel codice del Cotton e doveva esser soprascritto alla composizione, nel cui primo piano è rappresentato Abramo seduto a terra, e si capisce che doveva star quivi a difesa delle carni immolate: la qual parte della composizione è perita. Nel secondo piano il Patriarca dorme supino e adagiato sul pallio disteso a terra, e col capo appoggiato alla destra: una mano sporgente dalle nuvole gli parla dall'alto.

2. (*Ib.* n. 1). Abramo entra nel talamo con Agar che gli si attiene al braccio destro. Davanti al talamo è sospesa una cortina pendente dagli anelli. Il racconto è nel capo XVI della Genesi, versicoli 4, 5. Veste Abramo tunica immanicata e pallio alla esomide; Agar la tunica cinta, a maniche corte fino al gomito.

3. (*Ib.* n. 6). Abramo, del quale rimane la sola destra, parla alla sua donna Sara, che mena lamenti, perchè disprezzata dalla serva Agar divenuta già madre. Sara ha la fronte cinta di diadema e i capelli sciolti alla cervice. Il diadema portavasi dalle padrone, o sia donne libere, e serviva a distinguerle dalle ancelle; di che ho detto già nei Vetri (pag. 161, ed. sec. 1864).

4. Le schede del Peiresc ci hanno conservata intera anche questa composizione, della quale si aveva probabilmente un brano, se è quello dato in luce dal Westwood. Il soggetto è d' invenzione dell'artista, non trovandosi storicamente narrato nel sacro testo, nel quale si legge soltanto (c. XVIII) che « il Signore apparve ad Abramo nella valle di Mambre, e gli apparvero dinanzi tre uomini. » Quest'apparizione di Dio è qui distinta dai tre personaggi, i quali sono tre Angeli che il rappresentano. Iddio può farsi rappresentare sì dagli Angeli, come da un fenomeno o figura corporale, che sia visibile all'occhio umano: ma qui, come ho detto, Iddio è distinto dai tre Angeli, e prende la figura allusiva alla sua futura incarnazione. I SS. Padri dei primi tre secoli tennero che tutte le manifestazioni di Dio, o sia Teofanie, fossero del Verbo. L'umana figura di Cristo è giovanile e imberbe: ha il capo fregiato del nimbo d' oro entrovi una croce, le cui tre braccia si prolungano alquanto oltre alla circonferenza del nimbo predetto. Egli ha nella sinistra una croce in asta, e veste tunica e pallio bianco. I tre Angeli hanno fili d'oro intrecciati nei capelli, dei quali cingono la testa a guisa di serto: le loro ali sono piccole, e vanno a piè nudi, vestiti di semplice tunica senza maniche, abbottonata sugli omeri, a cui è sovrapposta una tunichetta corta fino al ginocchio e cinta alla vita. La scena è nel paradiso, il quale è simboleggiato dagli alberi pomiferi e da altre piante.

5. (Monum. vetusta, I, pag. LXVII, n. 5). Dal medesimo capo XVIII versicolo 15 è tolto il soggetto di questa pittura. Gli Angeli seggono a tavola messa loro da Abramo. Due soli di essi rimangono interi nella stampa, del terzo se ne vede soltanto un' ombra Abramo dovea esservi rappresentato in piedi presso la mensa, forse dal lato destro, che è perduto. La tenda da lui abitata ha dinanzi un' ampia cortina, e l' uscio, sul quale si vede Sara. Rotonda è la mensa e coperta di un drappo: vi è apprestato un pane e un desco colla vivanda. Gli Angeli sono cinti di nimbo e vestono tuniche immanicate e discinte, quali peraltro esser solevano le convivali.

6. (*Ib.* n. 4). La scena qui rappresentata è tolta dal capo XIX, versicoli 8-11, ove si narra la pressa dei Sodomiti alla casa di Lot, il quale uscito fuori cercò salvare gli ospiti offrendo ad abominevole stupro le due sue figlie. Indi è scritto che gli Angeli, preso il braccio a Lot, il trassero dentro e chiusero l' uscio, accecando i Sodomiti, perchè si disperdessero. Il pittore pose Lot che tuttora briga colla turba brutale tumultuante, mentre uno degli Angeli l'ha preso pel braccio e il tira dentro l'uscio. Uno della turba fa gesto di orrore, vedendo giacere a terra due Sodomiti come morti.

7. (*Ib.* n. 1). Dal capo XVIII passiamo al capo LX, ove si narra la interpretazione che Giuseppe diede nella carcere ai due servi di Faraone (vers. 19). Giuseppe veste dalmatica a maniche strette e parla ai due servi, rivelando loro la sorte che gli attende: e come il panettiere dopo tre giorni

sarà impiccato sulla forca: il quale a udir ciò eleva la mano a guisa di attonito. Avanti a costui è il coppiere che stupisce, ammirando la profetica rivelazione. Pare che di questa pittura nulla siasi perduto. I due servi vestono semplice tunica, che è abito servile e da operaio.

8. (MONUM. VETUSTA, I, pag. LXVIII, n. 7). Il vecchio Giacobbe siede sopra una panca coperta da piumaccio, e sta dicendo a Giuda e ai fratelli di lui, che menino pur seco il piccolo Beniamino, poichè non si può fare altrimenti (cap. XLIII, vers. 13-14). Davanti a Giacobbe Beniamino colla destra accenna che parte coi fratelli: Giuda è ivi involto nel pallio alla esomide, e solleva l'indice della destra all'occhio, mostrando con quel gesto di riflessione perplessa quanto gli è grave il pensiero della promessa fatta or ora al padre, assicurandolo, che gli ricondurrebbe il piccolo Beniamino. La perplessità dell'animo, come dimostro nella Teorica, è sovente significata dal movimento della mano, che si solleva alla fronte, alla bocca, ed anche al mento. Il figlio di Giacobbe non sa se gli riuscirà bene quella impresa, che prende sopra di sè.

9. (MONUM. VETUSTA, I, pag. LXVIII, n. 6). Giuseppe vestito di tunica podère e di sopravveste corta fino al ginocchio e ricamata a rombi, impugnando lo scettro, riceve a udienza i reduci fratelli. Nel testo è scritto che, visto Beniamino, gli si commosse il cuore, e si vide costretto a ritirarsi dietro la cortina, onde dare sfogo alle lacrime che più non potea frenare alla vista del fratello (cap. XLIII, verss. 30, 31). Giuda e Beniamino, cogli altri fratelli, non osano guardar fisso in volto a Giuseppe e voltano altrove lo sguardo.

Qui terminano le pitture date in luce dal codice di Cotton, poche invero, e neanche fedelmente espresse. L'insegna della croce in asta in mano a Cristo, in luogo della verga, non ha finora altro confronto nel secol quinto, nel quale pur tuttavia fu introdotta, se non nel musaico ravennate del Mausoleo di Galla Placidia (tav. 227, 2), ove Cristo è in abito di Pastore; passa quindi per scettro imperiale in mano agli Augusti ed alle Auguste, e prende luogo della verga prodigiosa in mano agli Angeli e al Redentore: per converso gli Angeli qui non portano ancora il bastone viatorio, che è loro sì comune nei secoli seguenti; ma vedonsi avere le ali e il nimbo soltanto.

CODICE AMIATINO

PROEMIO

Il codice del monastero di Montamiata, che si conserva ora nella Laurenziana di Firenze, tiensi comunemente, e sia pure, che fosse offerto da Servando discepolo di S. Benedetto, a colui che teneva il posto di S. Pietro. Io confesso di non aver potuto veder traccia di questo nome nel luogo del codice ove il Bandini (*Bibl. Leopoldin.* t. I, pag. 725 seg.) afferma di averlo a gran fatica scoperto. Del resto egli pensa che l'abate Servando a capo del libro inscrivesse a S. Pietro l'epigramma che comincia:

CULMEN AD EXIMII MERITO VENERABILE PETRI,
QUEM CAPUT ECCLESIAE DEDICAT ALMA FIDES.

Ma egli è per me fuor di dubbio che il dedicante l'offrisse a colui che teneva il luogo di Pietro, cioè al Sommo Pontefice, del quale non ci rivela il nome. Il Tischendorf concede anch'egli che sia un Papa, a cui si fa la dedica (*Cod. Amiat.* prol. XI), e stima possa essere S. Gregorio Magno. La qual opinione non è a parer mio verosimile, perchè questo santo Papa, che governò la Chiesa dal 590 al 604, se nomina Servando ne' suoi scritti (*Dialog.* II, cap. 35), nulladimeno non fa sospettare neanche che fosse allora vivo, o che gli fosse stato amico, il che secondo il suo stile non avrebbe omesso. Questo codice essendo meritamente celebrato per la sua remota epoca, fa meraviglia che il Seroux d'Agincourt, il quale pur radunò nella tavola XXXVII della sua *Storia dell'Arte* alcune pitture del codice Laurenziano siriaco, non abbia detto neanche una parola di questo Amiatino, quantunque sia tanto pregevole per le miniature d'epoca certa e di scuola latina, e pel confronto che vi poteva instituire fra la scuola greca di Oriente e la contemporanea latina di Roma, di che gli mancavano, com'egli confessa, gli esempii.

TAVOLA CXXVI.

1. È la seconda pittura del codice, che rappresenta Esdra intento a scrivere il sacro codice ebraico. Sull'alto della pagina si legge questo epigramma:

CODICIBVS SACRIS HOSTILI CLADE PERVSTIS
ESDRA DEO FERVENS HOC REPARAVIT OPVS.

Esdra, che gli Ebrei soprannominarono il principe dei dottori della legge, unì in un sol corpo i sacri volumi e li divise in ventidue libri, denominandoli dalle lettere alfabetiche che presso quella nazione ebbero anche uso di numeri. Egli siede sopra scanno coperto di verde piumaccio, ha davanti il libro e nella destra il calamo: sulle pagine del libro alcuni segni incerti son posti a fin d'indicare la scrittura. Ha intorno alla testa il nimbo dorato, copresi il capo con un panno che gli fa le veci di cucullo e porta sul vertice il diadema sacerdotale sormontato dalla lamina cilindrica. Veste tunica verde immanicata e cinta ai fianchi di larga fascia: per

sopravvesta ha un mantello di color rosso affibbiato sul petto e fregiato del razionale o sia della lamina insignita di dodici pietre preziose, propria del sommo sacerdote, come il diadema, e porta ai piedi stivaletti di pelle alti fino al malleolo. Il calamaio, o vaso per l'inchiostro, posto sopra una mensa quadrata, è di forma ovale e diviso in due cassette, nelle quali vedonsi le spugne inzuppate di color nero e rosso; a terra presso lo sgabello, sul quale Esdra poggia i piedi, vedesi un libro aperto, un calamo, un compasso; ivi sono anche due fiaschetti di vetro pieni di acque colorate: presso allo scanno giace per terra uno stilo e un imbuto. Allato ad Esdra è un armario aperto con quattro plutei, nei quali sono disposti otto libri della Scrittura colle epigrafi relative, che il Bandini dice in gran parte svanite, non avendone potuto rilevare che soltanto queste: OCT. LIB... REG. LIB. HEST. LIB. PSAL. LIB. PROV. L... EVANG LIB. EPIST. AP. XXI. APOCAL. IOAN, e avverte che alcuni volumi sono occultati da quelli che stanno avanti, e però non ne è visibile la leggenda; nel che egli s'inganna: stante che i libri sono veramente otto, e altrettante le epigrafi che loro si riferiscono, e niuna ne manca. Nel basso dell'armario è posto un libro, un volume e un corno. Sull'alta parte dell'armario, in una specie di zona, si vedono figurati varii simboli spettanti, dice il Bandini, all'antico e al nuovo Testamento, cioè vacche, agnelli, tortore, colombe, e due vasi per sacrifizii. Il vero è, che vi si vede nel mezzo una croce raggiante posta in un cerchio, e a destra e a sinistra spiccano nel campo due croci, due agnelli e due vasi. In fronte v'è un vano quadrato, creduto dal Bandini l'arca aperta, e sopra di esso una bianca croce raggiante fra due colombe che la riguardano. La base dell'armario ha nel mezzo un uccello che al Bandini pare per avventura un pellicano, ma è piuttosto un'oca; in un laterculo a destra è dipinta una croce prolungata e raggiante.

2 La prima miniatura del codice trovasi in parte alla pagina 2, in parte alla pagina 7, per isbaglio del moderno legatore del libro. Essa rappresenta il recinto del tabernacolo d'Israele e le particolarità relative al culto giudaico. L'ingresso ha sopra una croce equilatera dipinta in una tavola quadrata, e vi si legge di sotto: INTROITVS; nell'interno veduto a volo è figurato il candelabro colla epigrafe CAND; presso del candelabro è la mensa, MENSA; alquanto discosto è l'altare del timiama acceso; ALTAR. THYM: indi il *Sancta Sanctorum*, SĈA SCŌRVM, e l'arca del Testamento, ARCA TEST. Avanti l'ingresso predetto vedesi l'altare acceso per l'olocausto, ALTARE HOLOCAVSTI, e accanto all'altare un gran vaso, detto ivi LABRVM. In alto, al di sopra dell'arca, si leggono i nomi delle famiglie sacerdotali con quest'ordine. Nel mezzo: FILII GERSON $\overline{\mathrm{VII}}$ D. A destra: FILII CATH VIII DC. A sinistra: FILII MERARI VI CC. Nel basso son inscritti Mosè ed Aronne: MOSES ET AARON. Ai quattro lati si leggono i nomi che i Greci danno alle quattro parti del mondo: ἀνατολὴ, δύσις, μεσημβρία, ἄρκτος: ANATOL, DYSIS, MESEMBRIA, ARCTOS, e i nomi delle dodici tribù. In alto: MANASSIS N° $\overline{\mathrm{XXXII}}$ CC, EFRAIM N° $\overline{\mathrm{XLII}}$ D, BENIAMIN N° $\overline{\mathrm{XXXV}}$ CCCC. A destra: GAD N° $\overline{\mathrm{XLV}}$ DCL, RVBEN N° $\overline{\mathrm{XLVI}}$ D, SIMEON N° $\overline{\mathrm{LVIII}}$ CCC. A sinistra ASER N° XLI D, DAN N° $\overline{\mathrm{LXII}}$ DC, NEPHTALIM N° $\overline{\mathrm{LIII}}$ CCCC. Di sotto: ZABVLON N° $\overline{\mathrm{LVII}}$ CCCC, IVDAS N° $\overline{\mathrm{LXXIIII}}$ DC, ISSACHAR N° $\overline{\mathrm{LIIII}}$ CCCC.

TAVOLA CXXVII.

1. Alla pagina 796 del codice medesimo di Montamiata è figurato Cristo fra due Angeli e in mezzo ai quattro Evangelisti premessi ai libri del Testamento nuovo in questo modo.

Entro una fascia, che forma un quadrato di color giallo orlato d'argento, vedesi un disco assai vagamente adorno di colori e di argento; il fondo è diviso in sei zone concentriche di color cilestro, tutte sparse di stelle: ivi, nel centro, siede il Redentore in cattedra che ha spalliera, ed è munita di piumaccio e di sgabello. I suoi capelli sono discriminati e scendono raccolti dietro alle spalle, la barba è divisa in due punte aguzze, il capo è cinto dal nimbo entrovi una croce d'argento (1): ha le suole ai piedi, veste tunica rossa e pallio violaceo alla esomide, ed eleva la destra a modo di parlante, e tiene un volume nella sinistra velata. A' suoi lati sono due Angeli, uno d'essi a piè nudi; hanno le ali, e intorno al capo il nimbo d'oro, vestono tunica di color bianco e un pallio, e recano il bastone. Ai quattro angoli del quadro figurano i

(1) Nella tavola incisa a Firenze è stata omessa la croce, quantunque io ne avessi avvertito l'incisore nelle correzioni.

quattro Evangelisti cinti di nimbo, a piè nudi, e vestiti di tunica e pallio, e recano un libro in mano. Ciascun d'essi ha da presso uno dei quattro misteriosi animali che lo simboleggia. Son tutti barbati, eccetto S. Giovanni che ha i capelli discriminati e lisci. L'uomo alato, che caratterizza S. Matteo, stringe nella destra un volume, l'aquila è presso S. Giovanni, il leone alato presso S. Marco, e il toro parimente alato dal lato di S. Luca. Il più antico esempio dei quattro simboli evangelici noto al Bandini (p. 722), era nel musaico di S. Sabina, non avendosene alcun riscontro, dice, nei vetri e nei sarcofagi. Non tenne adunque conto del musaico dei tempi di Papa Siricio in S. Pudenziana, probabilmente perchè a' suoi tempi non si credeva molto antico. Quanto alla interpretazione, il Bandini mal si appose, giudicando a pagina 721 che Cristo stesse creando le sfere celesti cosparse di stelle: *caelestes sphaeras stellis conspersas creare videtur Dominus opifex in maiestate sedens in cathedra.* Una composizione simile alla pittura del codice Amiatino parmi sia la cesellatura della coperta messa dal Re Berengario al codice evangeliario di Vercelli, stampata dal Bianchini (*Evangel. quadrupl.* tom. II, p. 644), e in niuna di queste due composizioni ravvisar possiamo se non la gloria di Cristo sedente nel trono sui cieli e adorato dagli Angeli, qual ci è descritto e narrato nelle visioni dei Profeti.

2. La pittura a pagina 6 (v. la tav. n. 2) ci pone innanzi il Testamento vecchio e nuovo, diviso in settanta libri secondo S. Ilaro Papa e S Epifanio di Cipro: i titoli sono scritti non in latercoli, ma sì in due croci, che chiamar si sogliono greche, e sopra le quali si legge: SCRIPTVRA DIVINA DIVIDITVR IN TESTAMENTA DVO IDEST IN VETVS ET IN NOVVM. In un cerchio di color nero a fondo rosso è dipinto in oro un busto che si è creduto virile finora e avente il capo coperto dal cappuccio. Il Bandini (pag. 714) intende dimostrare che sia l'imagine di S. Gregorio Papa (Vedi anche la pag. 727, ove ne dà il disegno che dice essere *sub aureis lineamentis in area rubra*). Ma come ciò può essere, se il Bandini medesimo tiene che il codice antecede di un mezzo secolo l'epoca di S. Gregorio? Sappiamo inoltre che S. Gregorio, nella imagine da sè fatta dipingere nel chiostro di S. Andrea, si fe' rappresentare con poca barba, come ci attesta Paolo Diacono che ne descrisse la pittura, il qual particolare poi ci è confermato dal prezioso dipinto del dittico di Brescia (vedi tav. 156). Ma escluso Papa Gregorio, se, a riguardo del preteso cappuccio, volesse alcuno che fosse questo il ritratto di alcun monaco o abate, noi non gliel potremmo concedere: in prima perchè non si saprebbe intendere a che fare si fosse dato a un tal personaggio questa specie di presidenza sul Testamento vecchio e nuovo: e poi chi non sa che i monaci in questa età nutrivano la barba? Tal soggetto resterà dunque inesplicabile, finchè si vorrà persistere a tenere che questo personaggio porti il capo coperto di cappuccio. Ma ciò per ventura non sussiste, ed io non so come si è voluto denominar cappuccio quella che è capigliatura manifestamente divisa nel mezzo della fronte. Perocchè nè il cappuccio ebbe mai tal forma, nè si potrebbe spiegare in tale arnese la divisione predetta, la quale è contro la natura stessa di copertura siffatta. Tutte le quali difficoltà svaniranno, se mi si vorrà concedere che questa figura non è virile, ma sì di donna, e che il creduto cappuccio non v'è rappresentato per nulla, ma sono in quella vece i capelli che mostransi naturalmente discriminati sulla fronte, e se non sono ben distinti dal soggolo, il quale le vela il collo, ben s'intende però dalle particolarità notate, che il pittore debba aver avuto questa idea di certo. Ragion poi volea che qui un'imagine di donna si rappresentasse, richiedendo l'argomento, che vi è trattato, la personificazione della sacra Scrittura, a cui si dà il soggolo, insegna di castità, non altrimenti che alla Chiesa personificata nel musaico di S. Sabina.

3. La pittura messa a pagina 8, dimostra la divisione della Scrittura secondo S. Agostino in Testamento vecchio che comprende i libri storici e profetici, e in Testamento nuovo che si divide in quattro parti: cioè Evangelii, Epistole, Atti, Apocalisse, e fanno insieme libri settantuno. In alto è scritto un distico ritoccato posteriormente, come osserva il Bandini, perchè molto scolorito:

✱ ELOQVIVM DOMINI QVAECVMQVE VOLVMINA PANDVNT.
SPIRITVS HOC SANCTO FVDIT AB ORE DEVS.

Di sotto è una tavoletta e nel mezzo un cerchio, in cui vedesi una colomba, simbolo dello Spirito Santo, cinta intorno di fiammelle, che tiene col rostro due fettucce, le quali sostengono sei latercoli contenenti le sei divisioni predette, e v'è da notare che ciascun titolo ha in principio e in fine una croce ✱

4. La pittura a pagina 5 (v. la tav. n. 4) è memorabile solo, perchè vi è dipinto l'agnello, simbolo di Cristo, sopra i sette latercoli contenenti i quarantanove libri della Scrittura, divisi secondo S. Girolamo in sette parti, delle quali tre appartengono al vecchio e quattro al nuovo Testamento. Davanti al titolo del primo latercolo, che è IN LEGE, vedesi il segno di croce monogrammatica, ☧, la quale dal Bandini, o piuttosto dal tipografo, nella stampa (*Catalogo*, vol. I, pag. 725) è cambiata in monogramma ☧. Il secondo è assegnato ai Profeti; il terzo agli Agiografi; il quarto agli Evangelii; il quinto alle Epistole; il sesto agli Atti; il settimo all'Apocalissi.

CODICE SIRIACO

DELLA BIBLIOTECA LAURENZIANA

PROEMIO

Il codice siriaco della Biblioteca Laurenziana di Firenze è una delle sue gemme più preziose. Non contiene l'edizione di opere la prima volta scritte, ma una raccolta di scelta fatta da Giovanni di Larbic prete e da Giovanni di Hainata diacono da codici anteriori. Il calligrafo siro, di nome Rabula, ne cominciò la trascrizione sotto il governo di Giovanni di Larbic, e il terminò nel 586, quando e l'abate e il diacono predetto erano morti. Il monastero di S. Giovanni era in Zagba, città della Mesopotamia, dal quale questo codice passò di poi circa il secolo XI, per ordine dei Patriarchi di Antiochia, al monastero di S. Maria in Maiphuc, che era nella provincia bostrense, e di là fu recato al monastero di S. Maria in Kannubia, nella vallata Gibbense del monte Libano, sulle rive del Xanto. Indi passò nel 1497 alla Biblioteca Laurenziana.

Fra i codici preparati dall'abate Giovanni, ve n'era uno che conteneva i canoni evangelici di Eusebio e di Ammonio, assai ricco di pitture, e questo fu copiato dal medesimo calligrafo, di che fa testimonianza la scrittura omogenea che accompagna quei dipinti. In conseguenza di ciò le pitture, contenute nelle pagine del canone eusebiano, debbon tenersi di data anteriore all'anno 586 predetto, quantunque non sappiamo certo se il medesimo Rabula abbia copiato anche i dipinti, o alcun altro in vece sua. Furono queste pagine stampate la prima volta da Stefano Evodio Assemano *(Bibl. Mediceae Laur. et Palat. codicum mss. orientalium Catalogus, curante Ant. Fr. Gorio Flor. 1742)*, e riprodotte di nuovo dieci anni dopo da Anton Maria Biscioni *(Bibl. Medic. Laurent. Catalog.* t. I, *ad calc.)*, che attesta averle alquanto ridotte, e avverte a pagina 177 di averne anche emendati gli sbagli, non senza dolersi per altro di quelli che riconosce commessi dal suo incisore: i quali, poichè non se ne è avveduto a tempo, promette che li andrà notando nei commentarii.

Io mi son proposto di non ometter nulla di quanto vedesi dipinto nelle ventisei tavole, siano figure, siano ornati architettonici, perchè le reputo tutte cose singolarissime, non solo per la scuola greca e orientale che rappresentano, ma puranco perchè antecedono le altre pitture dei codici greci che rappresentano soggetti del nuovo Testamento, niuno dei quali codici può entrare fra i limiti della mia Storia, se non alcune scene del codice di Cosma indicopleuste che riguardano i Vangeli e gli Atti degli Apostoli. È da dolersi che le pitture del codice di Zagba, non meno che quelle del codice di Montamiata, siano state da mano moderna qua e là ritoccate: e vorrei potermi consolare col pensiero, che la nuova pittura nulla vi abbia introdotto del suo, o niente mal interpretato dell'antico, che si proponeva di ravvivare. Ma la è cosa così difficile, ed io non oserei affermarlo, neanche se me ne volesse assicurare l'autore medesimo di essi ritocchi. Siamo troppo abituati a sentire assicurazioni siffatte, quali sono quelle del Marangoni e del Paciaudi, i quali attestano che il pittore adoperato da Benedetto XIV, nel restauro delle pitture di S. Paolo, sia stato scrupolosamente a ravvivar solo le scolorite tinte; il che quanto sia altrimenti il vediamo oggidì, che si son dovuti lavare da quelle false tinte gli antichi busti dei Papi, e ometter quelle che erano fatture affatto moderne (v. la pag. 21 di questo volume).

TAVOLA CXXVIII.

1. (Biscioni, tav. 1). Dentro una sala, posta sopra due creste di monte, seminata di fiori e sostenuta da colonne d'ordine composito e illuminata da tre lampade sospese dalla volta, seggono undici Apostoli in semicerchio, il primo dei quali a sinistra, determinato dalla soprascritta leggenda, si appella *Petrus*. V'è di poi un Apostolo, il cui nome non fu potuto leggere dal Biscioni, che il crede Giuda Taddeo: indi si legge allato alla terza figura il nome di Giacomo di Alfeo, che vi si rappresenta barbato e diademato. Era tradizione che Giacomo, fratello del Signore, Vescovo di Gerusalemme, cingesse un diadema, insegna sacerdotale, e l'afferma Clemente Alessandrino (*ap.* Epiphan. *Haeres.* XXIX, § 4); ma vedi la Teorica libro II, capitolo 15. Il quarto è Bartolomeo, barbato; il quinto è Andrea, parimente barbato e coi capelli irti, il qual carattere gli è dato anche nei musaici di Roma e di Ravenna (tavv. 224, 239, 246), e però non v'ha dubbio che sia desso quell'Apostolo così figurato sulle fiaschette di Monza; il sesto è Giovanni; il settimo è Filippo; l'ottavo è Matteo; il nono è Simone, barbato; il decimo è Giacomo di Zebedeo, egualmente barbato; l'undecimo è Tomaso. Avverte il Biscioni che i nomi di Simone e di Giacomo sono incerti, perchè ivi lo scritto è svanito. Chiudono il semicerchio due personaggi stanti in piedi, e questi sono Giuseppe, detto Barsaba, e Mattia, sui quali cade la scelta del duodecimo Apostolo da sostituire a Giuda Iscariote. Tutti gli Apostoli vestono tunica e pallio di color verde pallido, tranne soltanto il quarto, il nono, e questo Giuseppe, che hanno il pallio violaceo; i due discepoli Giuseppe e Mattia calzano scarpe, non sandali, come gli Apostoli. S. Pietro prende a trattare cogli Apostoli la scelta a sorte di uno d'essi; e sappiamo che questa cadde a Mattia, che fu però annoverato fra i dodici Apostoli. Nelle due aree superiori esterne son dipinte due anitre, presso le quali è uno strumento simile nella forma all'àncora

2. (Biscioni, tav. 2). Sotto un'abside ornatissima, sostenuta da quattro colonne, è dipinta la Vergine stante in piedi col Bambino in braccio, e poggia sopra nobile predella dorata e ornata di gemme. Ella veste tunica e pallio orlato di oro e addogato di strisce rosse, ha scarpe di color rosso, e si copre il capo col velo Gesù veste tunica talare di color cilestre. Ambedue poi rifulgono pel nimbo d'oro orlato di azzurro: il nimbo della Vergine ha di più una seconda zona esterna, che è di color rosso. Il Bambino è in atto di recar la sua destra sul volume che stringe nella sinistra, e siede sul braccio sinistro della Vergine Madre. Ma nè l'una nè l'altra particolarità si scorge nelle stampe dell'Assemani e del Biscioni. Pensando meco qual ragione abbia avuto il pittore di collocare le pitture degli Apostoli e separatamente della Vergine in principio del canone evangelico, penso debba essere stata l'idea di rappresentare i personaggi, ai quali fu affidata la Chiesa di Cristo dopo la sua risurrezione, la qual Chiesa hanno gli Apostoli poi nutrita colla predicazione e cogli scritti, ed edificata cogli esempi, mentre la Vergine l'ha mantenuta ed ampliata col suo assiduo patrocinio, come avvocata nostra potentissima. Questa essendo la dottrina della Chiesa cattolica, non poteva mancare, che non se ne avesse una valida conferma nelle pitture trattate dai cattolici Siri. Nell'area esterna un fiore adorna il culmine della volta, e di qua e di là vedonsi due pavoni che si riguardano.

TAVOLA CXXIX.

1. (Biscioni, tav. III). Gli autori dei due canoni, Eusebio il Cesareense ed Ammonio l'Alessandrino, coi nomi soprascritti, stanno in piè sotto un baldacchino sostenuto da colonne, e sull'esterno della volta, che rappresenta la punta di un padiglione, è dipinta una croce equilatera fra due pavoni messi di fronte e colle teste volte a quel salutifero segno. I due editori del canone sono vestiti secondo il loro grado: Eusebio è in tunica podère e penula episcopale, e reca in pugno un volume; Ammonio indossa tunica ed ha per sopravvesta il pallio apostolico. Le tuniche di ambedue sono di color castagno, e così anche il pallio di Ammonio. Eusebio ha scarpe nere, Ammonio bianche. Il Biscioni crede

che abbiano il capo coperto, ma ciò non pare, se ben si considera la maniera tenuta da questo pittore di rappresentare la tonsura propria di quell'epoca.

2. (Biscioni, tav. IV). Comincia il canone a riverso della pergamena, sulla quale sono dipinti Eusebio ed Ammonio. Il pittore, seguendo l'idea delle colonne dei numeri, i quali indicano i capitoli dei Vangeli che si mettono a confronto, ha rappresentato per tutte queste pagine un séguito di nicchie ed archi e colonne, ove inscrive i numeri, le quali nicchie egli varia ed abbella a talento, sfoggiandovi la sua perizia in dipingere ed adornare di animali e piante, e inoltre d'imagini sacre che toglie dai due Testamenti con tal ordine, che superiormente vi siano due Profeti dell'antica Legge, e inferiormente uno o due avvenimenti del novello Patto. In questa tavola poi ha diviso l'abside in quattro parti, ponendo una sottil colonna nel mezzo a quattro pilastri, sui quali poggiano quattro arcate della nicchia, nel cui fondo è dipinta una croce equilatera dentro rotonda cornice. Sulla cima dell'abside suole esservi posato un vaso o un fiore, in mezzo a due volatili, che qui sono due colombi. A' piè poi di queste fantastiche architetture, esternamente a destra e sinistra, sono effigiati d'ordinario animali quadrupedi: qui sono un cervo ed una cerva pascentisi della pianta di loto. Nel campo che è sopra questi animali sono figurate le due serie bibliche predette. Una superiore che ritrae i Profeti dell'antico Testamento, e qui si vede a sinistra Mosè che prende dalla mano celeste le tavole della legge, e a destra Aronne in abito sacerdotale colla verga fiorita nella sinistra. Colla serie inferiore si apre la storia evangelica, e a destra v'è figurato Zaccaria, padre di Giovanni, che riceve dall'Angelo l'annunzio della futura prole. Fa qui luogo avvertire che le scene debbono considerarsi disposte da destra a sinistra, come la scrittura orientale, di modo che sarà la prima quella che figura alla nostra destra, e la seconda quella che figura alla nostra sinistra. La prima imagine adunque della serie superiore di questa tavola IV è Aronne. Egli è rappresentato con berretto conico in capo e una verga fiorita in mano: veste una tunica di giallo e sopra essa una tal sorta di pallio parimente giallo ma scialbato, con due tondi sul petto, che sono stati presi pel razionale dal Biscioni (pag. 176), e sono invece i simboli della dottrina e della verità, della luce e della perfezione, detti *urim* e *tumim*, che Iddio ordinò si portassero dal sommo sacerdote sul razionale, allorchè entrava a ministrare nel tabernacolo (Exod. XXVIII, 30). Erano anche simboli delle dodici pietre del razionale, che legar si doveva sopra l'efod dinanzi al petto. Aronne ha sulla tunica un manto ch'egli raccoglie innanzi: ed è cinto di nimbo. A sinistra è Mosè in tunica di bianco ombrato e sopra di essa veste il pallio: sta sul monte a piè nudi, e s'inchina in atto di prendere una tavola che la mano celeste gli porge dalle nuvole, sulla quale si legge scritto in siriaca lingua: dieci comandamenti. Mosè è come Aronne cinto di nimbo. Quelle che io dico nuvole, il Biscioni (pag. 177) chiama luogo oscuro.

Serie inferiore a destra. Zaccaria in tunica podère e altra tunica sovrapposta ma più corta, מעיל detta nel testo ebraico, e sovr'essa il pallio sacerdotale affibbiato sul petto (mal creduto l'efod dal Biscioni): è a capo nudo e cinto di nimbo. Il Biscioni asserisce che ha di poi scorto il capo di Zaccaria esser coperto di mitra: ma mitra non v'è, nè altra copertura, quantunque vesta l'abito pontificale. Egli è entrato nel tabernacolo ad offrir l'incenso, e però è dipinto innanzi all'altare dell'incenso col turibolo in mano. L'altare è coperto di drappo rosso orlato giallo: il sacerdote doveva porre sull'altare i carboni accesi e sopra di essi l'incenso: la qual cerimonia non è espressa, ma invece è stato rappresentato nelle sue mani un turibolo pendente dalle catenelle, come strumento che render poteva l'idea d'incensare. L'Angelo che parla a Zaccaria ha le ali ed è ornato di nimbo: ha inoltre il diadema, veste tunica bianca e pallio, ha sandali ai piedi e il bastone in mano. Il *Sancta* del tempio è indicato da due colonne o pilastri sostenenti una volta. Dal sinistro lato della pagina son dipinte due colombe poggianti sopra un vaso, in atto di riguardarsi.

TAVOLA CXXX.

1. (Biscioni, tav. V). Serie superiore a destra. Giosuè, in sandali allacciati fino a mezza tibia, veste tunica, e sovr'essa la corazza, e sopra la corazza la clamide. Ha in capo un elmo con fiocco nel vertice, e una lancia di forma singolare nella sinistra: il suo atteggiamento è di elevar la destra, per comandare al sole che vedesi in alto nel suo disco raggiante in umane sembianze; e d'incontro a sè ha la luna ma falcata, quantunque ancor essa in disco raggiante. A sinistra della pagina Samuele in lunghi capelli e a piè calzati veste tunica e pallio giallo, e porta per nota caratteristica il corno dell'olio, perocchè unse Saul e poi Davide a re di Giuda. Il Biscioni, a pagina 178, gli dà un berretto

cilestro che gli copre il capo e le guance e gli si stende sugli omeri, e dice che questo è il pileo מצנפת degli Ebrei: ma egli è a capo nudo in capelli discriminati, e scendenti sugli omeri.

Serie inferiore. A destra la SS. Vergine si è levata in piedi dalla sedia matronale posta fuori della sua casa, e sospeso il lavoro della lana risponde all'Angelo che le ha annunziato il mistero della incarnazione del Verbo. Ella veste tunica e pallio di color rosso cupo orlato giallo, si copre di un velo rosso cupo orlato bianco, e calza scarpe rosse. Ha il capo cinto dal nimbo, e poggiando su di una predella ha da presso un vaso di color verde fosco, nel quale è riposta la lana porporina che tiene per un dei capi nella sinistra. Questo particolare non è stato mai espresso nelle stampe, di modo che si è creduto finora che avesse dappresso la *hydria*, o κάλπη, colla quale dovea aver attinta l'acqua dalla fonte secondo la tradizione antichissima (Thilo, *Cod. apocr. novi Testam.* pag. LXXI). A sinistra vedesi l'Angelo cinto di diadema e fregiato di nimbo verde, ha le ali di color rosso carico, è in tunica di verde scialbo e clamide affibbiata sull'omero, e reca in mano il bastone, insegna del suo ministero: egli ha dato alla Vergine l'annunzio celeste. Sulla volta della nicchia poggia un vaso fra due anitre e due oche e quattro piante di loto: nel basso dell'abside sorgono due piante di loto, simili a quelle che vedonsi sull'abside.

2. (Bisciomi, tav. VI). Nella serie superiore a destra è David in sembianza giovanile, imberbe, cinto di aureo nimbo, in tunica e pallio rosso carico, con scarpe di rosso chiaro, e sostenendo la lira nella sinistra parla colla destra. Dal lato opposto è Salomone cinto di aureo nimbo, sedente sopra un trono magnifico, il cui piumaccio è di color rosso chiaro, lo sgabello è dorato. Veste egli come Davide, ma sostiene nella sinistra un globo e leva la destra parlante. Il Biscioni erra credendo che abbia in mano un volume, del quale vede le volute e l'umbilico.

Nella serie inferiore è dipinto il celeste Bambino messo nella culla, che è composta di assicelle sottili di color castagno, e giace involto in bianche fasce sopra rosso panno. Il Biscioni afferma che il Bambino è cinto di nimbo: ma io non ve l'ho veduto, nè la stampa di lui il dimostra (1). Ben se ne vede ornata la Vergine Madre e S. Giuseppe, il quale sta accanto al Bambino con gesto di alta contemplazione, e veste tunica e pallio, ed ha poca calugine al mento. Dietro di lui vedesi una stanza con volta, che ha davanti una cortina, ed è il talamo coniugale. A piè della culla la SS. Vergine siede volta quasi di prospetto: essa è coperta dal pallio, il colore delle vesti è quale si è notato nella tavola precedente. Il suo atteggiamento è di chi contempla, elevato avendo il braccio destro al mento. Di sotto a questa rappresentanza e a piè dell'abside, in luogo degli animali o delle piante, si vede in un piano figurata la strage degl'innocenti, e dal lato sinistro Erode in trono: il nimbo a solo contorno nero gli è stato aggiunto di poi. Il Biscioni vuole che fosse coronato, e che il nimbo sia stato tracciato di poi con una punta. Dietro al trono stanno in piè due guardie coi loro scudi. Il Re calza sandali allacciati fin a mezza tibia, veste tunica rossa e pallio violaceo. Il suo atteggiamento è di comando. Uno dei satelliti che fanno strage dei bambini, ne tiene uno sospeso pel piede, ed avendolo ferito, siccome mostra il doppio rivo di sangue che ne scorre, sta per dargli l'ultimo colpo: la madre del bambino è ivi accorsa con altra donna, cercando di trattenere la mano omicida. Il satellite veste tunica rossa e anassiridi rosso-cupe, ed allaccia alto i sandali fino al ginocchio. Questa composizione sembra qui aggiunta a motivo del bambino Gesù, pel quale sostennero la morte i bambini ebrei. A sinistra, di riscontro al Bambino in culla, vedesi rappresentato il battesimo del Redentore. Egli è barbato e sta immerso a mezzo nelle acque del Giordano, ed essendo nudo è coperto dalla ripa, mentre il Battista, in tunica di giallo biancastro e pallio, a lunghi capelli, a piè nudi, poggiando sopra un rialto il piè sinistro, gli pone sul capo la destra. Dalle nuvole appare la mano celeste parlante, cioè si ode la voce del Padre, e vedesi indi discendere lo Spirito Santo in forma di colomba. La mano celeste ha sole due dita spiegate, il medio e l'indice, non uno, come la rappresentano le stampe, e vedonsi dal rostro della colomba emanare raggi di luce che sono omessi nelle stampe. Sulla volta della nicchia poggia un vaso fra quattro cipressi e due uccelli. Gli archi che piantano sulle colonne sono a cerchi rientranti, che diconsi saracenici.

(1) Nella tavola il mio incisore di Firenze ha per errore preso per nimbo il contorno della culla, e ne ha protratta la curva a sinistra.

TAVOLA CXXXI.

1. (Biscioni, tav. VII). Serie superiore. Vedonsi in questa pagina figurati due dei Profeti minori, Osea e Ioel. Osea barbato in vesti color di giacinto scialbo, con volume nella sinistra. Ioel imberbe in veste di giallo chiaro, in atto di stender la destra, tenendo colla sinistra involta nel pallio un volume, il quale è stato finora omesso nelle stampe. Ambedue sono cinti di nimbo aureo, e calzano sandali.

Nella serie inferiore Gesù e la Vergine sono volti verso la destra, ove separatamente da loro, perchè di mezzo v'è l'abside, due servi riempiono di acqua le sei idrie di Cana. Vestono i servi tunica rossa, e uno calza stivaletti, l'altro sandali, non così espressi nelle stampe. Il primo già versa l'acqua dall'anfora, l'altro che viene appresso ha tuttavia la sua anfora in ispalla: i manichi di queste anfore sono omessi nelle stampe. Gesù veste tunica azzurra chiara e pallio biancastro, ed è cinto di nimbo; la SS. Vergine veste tunica fosca, ed ha il capo coperto dal manto rosso chiaro con orlo bianco, e calza scarpe rosse. In questo codice il nimbo più volte si vede mancare, e così anche altrove. Probabilmente le pitture originali non dovevano averlo adoperato, perchè in quella età non ne era divulgato l'uso: di che vedi la Teorica libro III, capitolo 14. Sulla volta della nicchia poggia una civetta di fronte sopra un vaso baccellato, e vi sta fra due uccelli diversi e due piante: a piè dei pilastri dell'abside spuntano due piante di fiori campaniformi. Nel fondo della nicchia campeggia una croce equilatera in cornice.

2. (Biscioni, tav. VIII). Serie superiore. I profeti Amos ed Abdia. Il primo è imberbe, veste tunica cerulea e pallio rossastro pallido, alla esomide, e reca nella sinistra velata due volumi che nelle stampe hanno finora avuto forma di dittico. Abdia è barbato, ma il Biscioni dice che è imberbe. Son cinti dal nimbo d'oro, e calzano i sandali.

Serie inferiore. Il disegno a destra, come è dato dal Biscioni a pagina 148, rappresenta Gesù davanti una casa, sulla cui porta è una fanciulla nuda colle mani incrociate sul petto, sedente sopra un alto letto. Presso di lei si vede la testa e il piede di una persona, che egli stima piede e testa del padre di lei. Le stampe anteriori figuravano Gesù in atto di andare verso un uomo barbato e calvo, che eleva la destra col dito indice spiegato. Non è nè l'uno nè l'altro, ma il paralitico in atto di portar sulle spalle la lettiera, la quale è stata mal interpretata nelle prime stampe: il Biscioni poi ha trasformato in tutt'altra scena questo soggetto. A sinistra Gesù, accompagnato da un Apostolo barbato creduto Pietro dal Biscioni, ha dietro di sè la emorroissa ammantata, la quale genuflette stendendo la mano al pallio di lui. Gesù è ornato di nimbo, veste tunica di azzurro biancastro e pallio violaceo bruno: a lui è simile, quanto al color delle vesti, l'Apostolo barbato, che l'accompagna: la donna ha tunica color castagno e pallio giallo. Sulla volta della nicchia è un fiore sullo stelo in mezzo a due uccelli levati a volo e a due piante: nel basso a piè dell'abside sono due fiori sui loro steli

TAVOLA CXXXII.

1. (Biscioni, tav. IX). Serie superiore. Giona barbato veste lunga tunica di color rossastro pallido, e giace disteso sulla nuda terra involto nel pallio di color cilestre, facendogli di sopra capanna una pianta di edera con larghe foglie; la qual pianta è stata finora mal interpretata per pianta di cucuzza senza frutto. Dinanzi si vede la città di Ninive cinta di torri e di mura con porta a due battenti. Al lato sinistro dell'abside è dipinto il Profeta Michea in capelli lunghi e barba, con volume nella sinistra e la destra parlante. Egli è cinto dal nimbo, che a Giona manca, e veste tunica e pallio così colorati, come le vesti di Abdia descritte avanti, e calza i sandali.

Serie inferiore. Gesù cinto di bianco nimbo, in tunica di azzurro scialbo, involto in un pallio rosso-lacca e con sandali ai piedi, avendo un volume nella sinistra parla alla donna incurvata che si appoggia al bastone (Luc. XIII). Veste ella tunica color di giacinto e dalmatica corta a larghe maniche di color giallo carico, e va in scarpe rosse. Dal lato sinistro Gesù, la cui mezza figura solo rimane, siede accanto al pozzo e parla alla donna Sammaritana venuta ad attinger acqua. Questa è vestita di tunica cerulea biancastra e di pallio rosso, col quale si ammanta, ha scarpe rosse e il capo stretto da fascia: ha presso di sè un gran vaso a due manichi, e rattiene per la fune la secchia sospesa alla carrucola. La bocca del pozzo è cilindrica, e la secchia è di forma quadrata e forse di legno. Sulla volta sorge un fiore in mezzo a piante ed uccelli. Nel basso vedesi una damma ed un *ibex*, sorta di capra selvaggia.

2. (Biscioni, tav. X). Serie superiore. Il Profeta Naum, cinto di nimbo e con poca barba, ha volume nella sinistra e muove la destra. Al lato sinistro Sofonia, cinto ancor esso di nimbo e con poca barba, ha volume svolto nelle mani. Ambedue vestono tunica bianca e pallio azzurro biancastro.

Serie inferiore a destra. Un garzone, in tunica cerulea discinta, siede sopra il funebre letto che doveva esser portato in ispalla da quattro giovani, ma uno d'essi manca, perchè la pergamena è stata ritagliata. Tre giovani vedonsi essere spettatori. A questa scena manca il protagonista, cioè l'imagine del Salvatore che ha risuscitato questo garzone, certamente il figlio della vedova di Naim. Dal lato opposto le vestigia della pittura, ravvivate dalla fotografia, mi son parute rappresentare due persone, probabilmente il Salvatore e la madre del defunto. Imperocchè sull'antica pittura, che fu cancellata, si legge uno scritto di mano di Geremia Patriarca, il quale narra come fu consecrato da Pietro Patriarca de' Maroniti, e dopo quattro anni fu eletto Patriarca e andò a Roma. Lo scritto è dell'anno 1179, mese di febbraio. Fiori ed uccelli ornano la volta della nicchia, e nel basso è un agnello che si pasce.

TAVOLA CXXXIII.

1. (Biscioni, tav. XI). Serie superiore. Giob barbato, cinto di nimbo, con in mano un volume, vestito di tunica rossolacca e pallio verde alla esomide: a sinistra Isaia, simile in tutto alla figura di Giob, se non che ha nella sinistra un volume e la destra parlante, e veste un pallio giallo.

Serie inferiore. La parte destra è ancora qui senza pittura, ma la fotografia mi fa rilevare l'ombra di una figura che è verosimilmente del Salvatore, il quale manca nella pittura a sinistra, che è però imperfetta. Essa rappresenta tre personaggi coronati di bianchi nimbi a contorno verde: stanno di prospetto, e i due a destra sono barbati, imberbe è quello che rimane a sinistra. Tutti e tre vestono il pallio alla esomide, e questo, come la tunica, è di color bianco azzurro. Le strisce che ornano la tunica in quel di mezzo sono bianche, rossastre nei due estremi; essi vedonsi diversamente atteggiati. Il primo a destra spande la mano a guisa di attonito, il secondo appressa alla bocca l'indice della destra. Tutte le volte che Gesù in queste tavole è dipinto in compagnia di uno o più Apostoli, non è mai che manchi a lui il nimbo, il quale è negato agli Apostoli. Per questa avvertenza è esclusa la spiegazione proposta dall'Assemani (pag. 2), che vedeva *Christum Apostolis praedicantem.* Il Biscioni (pag. 186) stima che sia qui espressa la trasfigurazione di Cristo, il quale stia comandando che a niuno contino la visione, *indice manus dextrae silentium indicens.* Il senso dell'atteggiamento è quale il vede il Biscioni; ma Cristo deve cercarsi dal lato opposto, ove ne rimane l'ombra, di che niuno fin ora si era avveduto. I tre Apostoli, usciti testè dal consorzio di Cristo trasfigurato, raggiano ancora di luce, e pare che il pittore abbia voluto esprimere alcun che di simile a ciò che leggesi avvenuto a Mosè, il cui volto, dopo aver egli parlato con Dio, risplendeva di modo che gl'Israeliti non potevano fissarvi lo sguardo. Questa luce parmi sia stata significata dal nimbo: dietro di loro vedesi il monte. Uno d'essi col dito alle labbra esprime abbastanza l'ordine che ha di tacere quella maravigliosa manifestazione fin a tanto che Cristo sia risorto. Sulla volta della nicchia son dipinti tre fiori e quattro uccelli; nel basso è una pecora che pasce.

2. (Biscioni, tav. XII). Serie superiore. Il Profeta Abacum, giovane imberbe, cinto di nimbo, con volume nella sinistra: veste tunica rossa e pallio ceruleo. A sinistra Aggeo barbato,

in lunghi capelli, con volume nella sinistra e la destra parlante con quel gesto che unisce il pollice all'anulare. Questi ha cerulea la tunica e il pallio rosso.

Serie inferiore. A destra Gesù Cristo, in tunica cerulea e pallio violaceo nella solita forma, parla con un giovane, che è in tunica rosso-lacca. L'Assemani e dietro di lui il Biscioni lo dicono il cieco nato: ma il gesto del Salvatore non è qual si converrebbe, se avesse a guarire il cieco. La parte sinistra conserva tuttavia un'ombra dell'antica pittura, sotto il testo che vi fu soprascritto: nel basso giacciono due cervi in prato fiorito.

TAVOLA CXXXIV.

1. (Biscioni, tav. XIII). Serie superiore. Zaccaria, in tunica bianca con fascia rossa e pallio azzurro scialbo, nell'atto di dire: Io vedo una falce che vola, *falcem volantem ego video;* e ivi in alto per ipotiposi si vede una falce alata e volante. I Settanta traslatarono *δρέπανον* la voce מְגִלָּה che vuol dire volume; ond'è che si legge nella Volgata (cap. V, 1), *volumen volans.* La disparità nasce da ciò, che מַגָּל vuol dire *falce,* e scrivesi ancora coll'ה paragogico מַגָּלָה, ovvero מְגָלָּה, e presso i Siri *magaltha, magala.* A sinistra Geremia, in tunica cerulea e pallio bianco sporco, rappresentato sedente colle dita incrocicchiate attorno il ginocchio, che è gesto di dolore.

Serie inferiore. A destra manca la pittura: che fu raschiata per soprascrivervi il testo siriaco che vi si legge. Al lato sinistro Gesù cinto di nimbo, in tunica azzurra, colle maniche rivoltate, che gli lasciano il braccio nudo fin presso al gomito, e in pallio violaceo, alza la destra, avendo alla sua sinistra un uomo barbato, in tunica cerulea e pallio giallo che indossa alla esomide. Dietro del Salvatore sta una donna ammantata. L'Assemani dice che è Gesù fra i due figli di Zebedeo e la madre loro. Ma dove sono i due fratelli? e perchè quell'unica persona è di età si inoltrata, quando i due figli di Zebedeo erano giovani? Il Biscioni (pag. 187) stima che vi sia rappresentata la Cananea: ma neanche questa opinione può accettarsi, perchè la Cananea si rappresenta in ginocchio, non in piedi, e innanzi al Signore e non, come questa, alle spalle. La parte della composizione che era a destra doveva rappresentare la figlia di Jair risuscitata dal Redentore, col quale stimo siano figurati nell'uomo barbato e nella donna velata dal manto il padre e la madre di lei. I tre Apostoli saranno forse stati dipinti dalla parte sinistra, che fu dipoi cancellata: ma potranno fors' anche essere stati omessi. Si legge nel Vangelo che Gesù volle che niun altro intervenisse al miracolo, se non il padre e la madre della defunta e i tre suoi discepoli Pietro, Giacomo e Giovanni. Nel basso della tavola rimane a sinistra un vaso entrovi una pianta: sulla volta vedesi un vaso cilindrico fra piante e due uccelli.

2. (Biscioni, tav. XIV). Serie superiore. Ezechiele cinto dal nimbo, in tunica bianca e pallio violaceo, ha un volume svolto nelle mani. A sinistra è dipinto Daniele imberbe, in tunica cerulea e pallio purpureo ad orlo bianco, ritenuto da fibula d'oro innanzi al petto. Lisci e fluenti porta i capelli, e in capo un alto pileo cilindrico, diviso verticalmente da verde striscia: ha scarpe rosse e anassiridi verdi, reca un volume nella sinistra ed alza la destra parlante. Un vaso con entro una pianta sta sul mezzo dei due archi ed ha intorno due piante e due pavoni.

Serie inferiore. Gesù Cristo in tunica azzurra e pallio rosso-lacca, caccia i demonii da due ossessi, uno dei quali è barbato, creduto forse perciò dal Biscioni, padre dell'ossesso, ed uno imberbe: il barbato veste colobio giallo e sparato innanzi a guisa delle odierne camicie, alle quali nell'uso corrisponde; il giovane è in tunica esomide di color violaceo tendente al rosso-lacca. I due demonii usciti da quei corpi sen vanno per aria a volo. Sono ambedue volti di schiena, nudi ed alati; l'un d'essi porta irti i capelli, dell'altro si vede sol la metà, perchè la pergamena fu ritagliata. È questa la prima e forse unica volta che lo spirito infernale siasi figurato nelle nostre tavole in forma umana, di che ho detto nella Teorica, libro IV, capo 8. Di lontano appare la porta di uno dei sepolcri, nei quali i due indemoniati abitavano (Matth. VIII, 28). Nel basso son dipinte due piante della classe di quelle che diconsi aver le foglie incise.

TAVOLA CXXXV.

1. (Biscioni, tav. XV). Serie superiore. Malachia è rappresentato imberbe e cinto dal nimbo, ha volume nella sinistra e la destra parlante. A sinistra Eliseo è barbato e semicalvo, ed è cinto dal nimbo: ha volume nella sinistra e la destra elevata e parlante. Ambedue vestono panni di color bianco.

Serie inferiore. Gesù Cristo in tunica azzurra bianca, con volume nella sinistra e la destra parlante, involto nel pallio di color sanguigno, ha davanti a sè Pietro che mirasi star ginocchione sul lido del mare, colla canna peschereccia appoggiata all'omero destro, e in atto di mostrare a Cristo un delfino che sostiene con ambedue le mani: veste egli tunica d'azzurro scialbo e pallio, e copre il capo con un berretto semisferico. Nella pesca miracolosa si legge che Pietro gittossi in ginocchio a' piedi di Cristo, confessandosi peccatore (Luc. V, 8), e indegno di così stupendo miracolo: *Simon Petrus procidit ad genua Iesu dicens: Exi a me, quia homo peccator sum, Domine;* e par anche evidente che quella pesca fosse fatta colla rete e non colla canna: nè potrebbe spiegarsi perchè il pittore gli ponga nelle mani un sol pesce che mostri al Signore. Sembra quindi che qui sia dipinta quella pesca all'amo, nella quale avvenne che trovasse la moneta del censo. Sta ginocchione in atto di riverenza, dalla quale ha ben imaginato il pittore che egli fosse compreso, quando trovò nel pesce quel tetradrammo, predettogli dal Maestro (Matth. XVII, 26).

Nel fondo della nicchia campeggia una croce equilatera, dai cui quattro angoli partono doppii raggi di luce. Sulla volta è un vaso colmo di frutta fra due anitre.

2. (Biscioni, tav. XVI). Il pittore in questo canone che è il settimo, e nel seguente che è l'ottavo, nei quali espone la concordanza degli Evangelii, ha stimato bene rappresentare tutti e quattro gli Evangelisti, ponendone due in questa pagina e due nella seguente. Ha posti assisi i due Apostoli Matteo e Giovanni, e in piedi i due discepoli Marco e Luca. Adunque Matteo e Giovanni, le narrazioni dei quali si mettono in questa pagina a confronto, seggono ciascuno sotto un'abside sostenuta da due colonne. Vestono tunica e pallio di azzurro che dà nel bianco, e copronsi il capo con berretto del colore medesimo. Matteo, barbato, ha un libro aperto in seno, ed eleva la destra parlante; Giovanni, senza barba, ha nelle mani un volume svolto. Manca ad ambedue il nimbo che si vede poi fregiare il capo dei due discepoli Evangelisti. Si nel libro come nel volume si leggono le prime parole dei loro Evangelii traslatati in siriaco. Accanto a Giovanni è una lucerna accesa sopra di un piede che sembra piantato in terra.

Sulle foglie che ornano la volta dell'abside poggiano due oche e due uccelli. Le foglie si avvicinano alla forma delle incise, che ho notate nella tavola precedente.

TAVOLA CXXXVI.

1. (Biscioni, tav. XVII). In questa pagina, ove son messi a confronto i testi degli Evangelii di Marco e di Luca, i due Evangelisti vi si vedono figurati in tunica e pallio azzurro che dà nel bianco, stanno in piedi e recano nelle sinistre velate un libro chiuso e stretto da fibule con copertura rossa di porpora e borchie gialle. Sono ambedue barbati, hanno intorno al capo il nimbo, e Marco muove la destra col gesto del pollice congiunto all'anulare. Sulla volta, che è simile alla precedente, poggiano due uccelli.

2. (Biscioni, tav. XVIII). Avendo avuto termine nella tavola 135 le imagini dei Profeti, in questa tavola e nelle seguenti si troveranno sole pitture del nuovo Testamento. A destra Gesù Cristo in tunica e pallio rosso-cupo, colla destra parlante involta nel pallio, ha incontro un Apostolo barbato, in tunica cerulea scialba e pallio giallo carico, che reca un catino verde orlato di bianco, vuoto nella stampa del Biscioni, ma che nella pittura originale ha dentro due pesci. Dietro rimane una parte di altra figura che ha modica

barba. A sinistra Gesù Cristo parla con un personaggio, il quale lo ascolta con gran riverenza, stando in atteggiamento di supplichevole, colle mani velate sotto la clamide bianca che porta affibbiata sull'omero destro. Egli ha tunica rossa, stivaletti neri e berretto di color fosco. L'Assemani in ambedue le rappresentanze riconosce la Moltiplicazione dei pesci e del pane, e così il Biscioni. Io ritengo con loro il senso della prima pittura, ma in questa seconda son certo che Gesù Cristo parli col Centurione, come vedrassi da quanto dirò nel libro sesto della Teorica al capo sesto. Nel basso due conigli mangiano l'uva.

In epoca moderna alcune miniature del Codice furono ritoccate, come ho avvertito di sopra, e questi ritocchi appaiono chiari e manifesti nelle predette due rappresentanze, la Moltiplicazione dei pesci e dei pani, e il Centurione.

TAVOLA CXXXVII.

1. (Biscioni, tav. XIX). Vedesi espresso il racconto di S. Matteo (cap. XV, 29-30), ove Gesù Cristo siede sul monte, e gli si avvicinano le turbe che menano a lui i muti e ciechi e zoppi e languenti, ponendoli avanti a' suoi piedi: e Gesù li cura tutti. Gesù, cinto di bianco nimbo orlato di rosso, è in tunica azzurra scialba e in pallio rosso-lacca: ha un libro aperto nella sinistra e sta fra due Apostoli che vestono tunica bianca e pallio ceruleo: uno d'essi ha berretto cilestro, l'altro biancastro. Vedonsi quindi figurati alcuni infermi, e fra essi un zoppo e un cieco, il quale è manodotto da un garzoncello, e tutti si avviano verso il Redentore. L'abito che vestono è corta tunica, ed hanno i piè e le gambe nude. Il zoppo si trascina sopra due grucce, ha tunica di rosso-lacca; l'attratto ha tunica verde; colui che siede sulla terra e si trascina innanzi coll'aiuto delle sue braccia, veste tunica rossa. Il cieco ha tunica e clamide di color rosso-lacca, e il garzoncello che il manoduce similmente veste una tunica rosso-lacca ed ha stivaletti neri ai piedi. Il Biscioni gli dà in mano a portare una borsa, ma è invece un bastone a cui si appoggia. Il passo donde è tratta questa scena è nel capo VI di S. Luca, ove l'Evangelista parla del sermone di Gesù sul monte, e dice che nel campo sottoposto erano venuti molti infermi ad ascoltarlo e a fine di ottener la salute (versicolo 18): *qui venerant ut audirent eum et sanarentur a languoribus suis.* Simbolo del discorso è il libro aperto, che il pittore perciò gli ha posto in mano. Sulla volta poggiano due anitre fra piante.

2. (Biscioni, tav. XX). A destra Gesù Cristo in tunica violacea bruna, sedendo sull'asina da un lato, seguito da un Apostolo che veste tunica azzurra e pallio rosso chiaro e si copre il capo con berretto azzurro, va verso Gerusalemme, ed è incontrato da alcuni fanciulli in tunica rossa, che recano rami di palma: uno d'essi stende il pallio sulla via. A sinistra Gesù Cristo, con in mano il calice creduto dal Biscioni pisside *buccellis plena,* porge una piccola frazione di pane al primo degli undici Apostoli che si accosta per riceverla e con riverenza già stende la mano. Vestono i due primi tunica azzurra, i tre seguenti tunica gialla, il sesto rosso-lacca. È notevole la forma del calice e la bricioletta di pane che Gesù porge agli Apostoli, non che il modo col quale questi la ricevono, che è, come presso i Greci, a mani nude.

I due soggetti di questa tavola, la Guarigione dei zoppi e l'Entrata in Gerusalemme, sono ritoccati da mano moderna; il che si osserva anche nelle tavole seguenti. Sulla volta vedonsi sette vaghi augelletti posar fra le piante.

TAVOLA CXXXVIII.

1. (Biscioni, tav. XXI). Gesù Cristo in tunica azzurra e pallio rosso-lacca, nell'orto di Getsemani, permette a Giuda di abbracciarlo, ma non pare a me che si lasci baciar la mano, come sembra al Biscioni. Giuda veste tunica gialla e pallio biancastro, ha la testa coperta da una cuffietta nera con guanciali legati sotto la gola. Uno dei due sgherri, che han preso in mezzo Gesù, porta una fiaccola accesa, e l'altro reca un bastone: ambedue sono in tunica, l'uno rossa, l'altro azzurra, e calzano stivaletti neri. A sinistra Giuda pende impiccato da un ramo: egli è in lunga tunica biancastra

a corte maniche. Nel basso vedesi un cornucopia, dal quale pendono festoni, e v'è anche figurato un uccello che becca. Sulla volta stanno due galli, un'oca, ed altro uccello che batte le ali e sembra volare, tenendo coi piedi un fiore campaniforme.

2. (Biscioni, tav. XXII) A destra vedesi un uomo imberbe in tunica biancastra e clamide rosso-chiaro affibbiata sull'omero, il quale siede sopra piumaccio color di giacinto ed ha davanti una tavola o mensa quadrata coperta di panno bianco orlato di azzurro e di altri colori; ed è nell'atto di parlare al Redentore che gli sta in piedi davanti. Presso alla mensa vedesi un servo in tunica cerulea, il quale nella prima edizione dell'Assemani, e nella seconda che è quella del Biscioni, vedesi stendere il dito della sinistra verso il Salvatore. Sull'originale invece ha in mano una patera con manico e nella destra un orciuolo. L'Assemani seguito dal Biscioni dice che qui è rappresentato Cristo che chiama Matteo dal telonio all'apostolato. Il che se fosse, dovrebbe dirsi che questa scena erroneamente sta fuori del suo posto, giacchè dopo la cattura all'orto Cristo sceglierebbe i suoi Apostoli: il che avvenne nei primordii di sua predicazione. Ma non è così: e noi invece vi riconosciamo Gesù Cristo davanti a Pilato, e facilmente spieghiamo il servo che ha recato l'orciuolo e la patera, perchè Pilato si lavi le mani davanti al popolo.

Sulla volta vedonsi quattro uccelli, e nel basso due steli fioriti.

TAVOLA CXXXIX.

1. (Biscioni, tav. XXIII). Il soggetto espresso in questa tavola è assai celebre, perchè solito citarsi da quanti hanno trattato della Crocifissione e del Crocifisso, come il più antico esempio che si sapesse di pittura esprimente questo mistero, e per alcune particolarità che vi si vedono osservate. Fra queste è certamente l'uso introdottosi di rappresentare Gesù non cinto, come oggi usiamo, di un panno ai fianchi, ma vestito di colobio, cioè di una veste lunga e senza maniche. Oggi però che ve ne è un esempio di tanto più antico nel Crocifisso graffito del Palatino, da me scoperto e dato alla luce, appartenente ai primi anni del secolo terzo, avremo imparato che in Occidente al pari che in Oriente fu praticato di vestir Cristo confitto in croce di una tunica interiore, o sia di un colobio che in Oriente usavasi senza maniche, nel che solo differiva dalle odierne nostre camicie, in cui vece vestivasi; e però le glosse greco-latine il fanno corrispondere al latino vocabolo *subucula : κολόβιον, colobium, subucula.* Un utilissimo confronto al colobio del Crocifisso ce l'ha dato il colobio dell'indemoniato che abbiam veduto avanti (tav. 137). Ma ciò si vede essersi fatto per rispetto alla persona del Redentore, e non perchè si credesse che in tal modo fosse levato in croce; perocchè, dove non si attennero a questa pia usanza, o il fecero nudo, ovvero il cinsero al pari dei due ladroni di stretta banda ai fianchi: di che abbiamo un esempio di certo anteriore al secol VI in uno degli avorii del Museo Britannico. L'intera composizione rappresenta il Signor nostro crocifisso sul Calvario. La testa è cinta da un nimbo d'oro con orlo ceruleo, ed egli è, come i due ladroni, inchiodato sulla croce con quattro chiodi: questi nella original pittura vedevansi conficcati sul dorso del piede sì di Cristo e sì dei due ladroni: oggi ne rimangono le vestigia, che ho fatto accuratamente esprimere; ma quando la pittura fu ritoccata, furono essi invece figurati sulla caviglia del piede, al qual luogo corrisponde l'astragalo. Nella stampa dell'Assemani è omessa la parte prominente della croce; nella edizione del Biscioni manca egualmente. Le parole: *Questi è il Re dei Giudei: anth malha diudaïa* (1), sono in parte scritte sul legno della croce, in parte sul campo del quadro, omessa la tavoletta del titolo. Appiè della croce, che è di legno riquadrato, tre manigoldi seduti a terra mettono la tunica inconsutile alla sorte. Il primo di essi, che sta a sinistra, veste tunica color di giacinto fosco, il secondo di color bruno, il terzo di ceruleo, ed hanno spade a tracolla. Uno di costoro è espresso nella stampa dell'Assemani di guisa che sembra avere in seno i globetti delle sorti. Ma il Biscioni (pag. 195) crede che i soldati facciano al tocco, e che i loro calzoni gialli siano punteggiati di nero, i quali punti siano stati presi per dadi. A lui dà piena ragione la pittura sottoposta, dove questa guardia rovesciata al suolo veste i calzoni medesimi. Un uomo in tunica bianca discinta,

(1) In questa epigrafe devonsi notare due sbagli. il primo è di aver posto un *th* in luogo di un *a* nella prima voce, il secondo di aver adoperato il *haïn* invece del *caph* nella seconda. Questo è il parere del P. Giov. Bollig, a cui ne ho fatto dimanda.

portando una secchia nella sinistra, appressa alla bocca di Gesù la spugna posta in cima di una canna, e dal lato sinistro vedesi il manigoldo, chiamato nella epigrafe sovrapposta Longino, ΛΟΓΙΝΟϹ, in tunica rossa, che è in atto di ferire colla lancia il lato al Signore. Il qual particolare introdotto in questa scena è stimato un assurdo dal Cardinale Stefano Borgia (*De cruce vel.* pag. 135), che si maraviglia del Biscioni perchè non l'ha avvertito, censurando egualmente la pittura del Cimitero di S. Valentino e il musaico di Papa Giovanni VII, che gli paiono però non meno assurdi di questa: *quae carere non videntur eadem absurditate.* Ma questo assurdo non vi sarà per noi, se ricordiamo che gli antichi spesso usarono la prolessi, anticipando la rappresentanza di qualche scena posteriore, e questa prolessi usarono sì comunemente che fa maravigliare il Borgia, a cui dovevano esser note, se non altro, le pitture cimiteriali. Nell' alto del nostro quadro è il sole di color croceo e la bianca luna intorno cinta di fosco alone ceruleo: il sole ha volto umano, e la luna è quale si vede allorchè è crescente. Ai lati del Signore son dipinti i due ladroni similmente confitti, e di più hanno una striscia di cuoio decussata sul petto, che doveva forse ritenere alle spalle il perizoma, o panno attorno ai fianchi, che ne copre la nudità. Le loro croci sono fissate al posto con grosse zeppe. Ambidue i rei hanno i capelli tosati sulla fronte e lunghi alla cervice, cioè sono in quel costume che dicevasi alla galilea, come sulle fiaschette di Gerusalemme. A destra miransi tre donne che piangono: la prima indossa tunica gialla e manto ceruleo; la seconda veste tunica di giacinto, che dà al bianco, e manto giallo; la terza, tunica cerulea e manto violaceo: tutte hanno il capo coperto da un panno del colore dei loro manti. Sono queste le tre Marie nominate nel Vangelo di S. Giovanni, Maria di Cleofa, Maria Salome e Maria Maddalena. A sinistra è la Vergine Madre in abiti violacei, con aureo nimbo orlato di cilestro, e con lei l'Apostolo Giovanni in bianche vesti, con berretto di color fosco legato sotto il mento. Sono ambedue figurati in attitudine di grave dolore, e piangono.

Nella parte inferiore del quadro è nel seguente modo rappresentata la Risurrezione. Avvi dipinto in mezzo ai cipressi un edifizio sepolcrale coll'uscio a due battenti, di color giallo, semiaperti: dall' interno del sepolcro si spiccano tre raggi luminosi che vanno a ferire i tre manigoldi posti alla guardia. Due di questi giacciono rovesciati sul terreno, il terzo fugge: il primo veste tunica color di giacinto pallido ed ha scudo rosso; il secondo ha tunica rosso-chiaro, calzoni gialli, tempestati di punti neri, e scudo ceruleo; il terzo è in tunica bianca, e lo scudo di lui che giace a terra è color di rosa, o sia rosso-chiaro: hanno essi scudo e spada a tracolla. Per montare alla camera sepolcrale vedesi appoggiata alla soglia una breve scala di legno. Allato è una pietra, e sopra vi siede un Angelo cinto di diadema i capelli, e il capo di nimbo d'oro con orlo ceruleo, il quale tenendo in mano il bastone, sua insegna, parla alle due donne, cioè alla Maddalena che è giunta coll'ampolla ripiena del liquido unguento per ungerne il corpo di Gesù, ed alla compagna Maria, e vi sarebbe dovuto essere una terza, la Salome, memorata da S. Marco (cap. XVI): ma il pittore ritrae il racconto come si legge in S. Matteo (cap. XXVIII, 1): *Venit Maria Magdalene et altera Maria videre sepulcrum;* e due di fatti vedonsi spesso rappresentate in altri monumenti. Maddalena ha vesti di color violaceo, e la compagna parimente: il nimbo della Maddalena, come quello dell'Angelo, è d'oro con orlo ceruleo. L'Angelo fuori del monumento siede sopra la gran pietra che chiudeva l'entrata al sepolcro, e che egli ha rimossa e rovesciata. È sbaglio del pittore se vedesi scambiata la gran pietra in una cassa sepolcrale, e aggiunta all'ingresso del sepolcro la porta, dacchè non ve n'era altra se non quella di pietra già rivoltata dall'Angelo. Ciò dimostra ch'egli volle spogliare la pittura di queste circostanze storiche, e ritrarre invece il monumento costantiniano della Risurrezione, l' Ἀνάστασις.

Gesù in bianche vesti si fe' incontro a Maria Maddalena e Maria di Giacomo, che in gran fretta andavano per recare l'annunzio agli Apostoli (MATTH. XXVIII, 9), e le salutò, ed esse, accostatesi e gittateglisi ai piedi, lo adorarono. Questa apparizione è espressa a destra del quadro. La Maddalena ancor qui è cinta dal nimbo, ed ha nella sinistra il vasellino coll'unguento.

2. (BISCIONI, tav. XXIV). Il Signor Nostro cinto di aureo nimbo orlato rosso ascende al cielo nella gloria sulle ali del Cherubino. Dicesi gloria la nube ovale cerulea contornata di bianco, che è sollevata da due Angeli. Veste egli tunica podère color di giacinto biancastro, con una larga striscia di porpora che dall'omero destro verticalmente discende fino al lembo. Porta per sopravvesta il pallio, e tenendo colla sinistra il volume spiegato, in segno di aver affidato a S. Pietro il governo della sua Chiesa, eleva la destra, avvisando così di aver data agli Apostoli compendiati nella persona di S. Paolo la missione di evangelizzare le genti. I due Angeli che sostengono la gloria son vestiti di abito rosso e ceruleo, hanno ali azzurre e il nimbo orlato rosso. Il Cherubino che porta sul dorso la gloria ha quattro ali e quattro teste, come apparve ad Ezechiele (cap. X), ma sta in mezzo a due doppie ruote fiammanti. Le ali del predetto Cherubino tutte cosparte di occhi, velano il corpo e non lascian vedere che le quattro facce, e una mano che sporge di sotto. Intorno intorno a questa rappresentanza miransi gruppi di fiamme, che riferir si debbono alle ruote del carro di gloria vedute insieme coi Cherubini. Due Angeli camminando sulle nuvole vengono ad offrire ciascun di loro una corona, colle mani velate, e vuol dire che l'adorano come Dio (HEBR. I, 7). Il Biscioni (pag. 196) non intese, queste esser corone, ma stimò di vedere un velo col quale gli Angeli si difendano dalle fiamme.

Nel cantone superiore a destra è il disco splendente del sole in volto umano, con due raggi sulla fronte, e nel cantone a sinistra è la luna in volto umano, e porta sulla fronte il pianeta crescente.

Nel basso della grandiosa scena mirasi la SS. Vergine orante, cinta di aureo nimbo con orlo ceruleo, e in tunica e pallio violaceo: ha il cinto bianco e le scarpe rosse, ed ha a destra e a sinistra due Angeli vestiti di bianco tendente al ceruleo, cinti ancor essi di nimbo ad orlo rosso e con bastone nella mano, i quali avvisano gli Apostoli che non debbano star ivi a guardare in cielo, perchè quel Gesù che ora è stato assunto in cielo, così verrà, dicono, come l'avete veduto andare (ACT. APOST. I, 11). Il colore delle vesti indossate dagli Apostoli rassomiglia a quello degli Angeli, se due ne eccettui che hanno pallio rosso, ed un terzo che veste tunica cerulea e pallio giallo. Dalla parte destra avanti tutti vedesi S. Pietro che reca la croce in asta, quale insegna del nuovo principato, e dalla parte sinistra fra gli altri sei primeggia S. Paolo, che ha la testa calva e in mano un libro con coperta di porpora.

Il Cherubino a quattro teste e quattro ale ha, come ho detto, una mano d'uomo che sporge di sotto fra le ale aperte. Ezechiele narra al capo I, 7, 8, che il Cherubo a lui apparso presso il fiume Cobar aveva forma d'uomo e mani e piedi la cui pianta rassomigliava alla pianta del piede bovino: ma le mani erano quattro, quante le teste e le ali. Pare quindi che le altre mani, come i piedi, siano occultate dalle ali e dal corpo sospeso orizzontalmente a volo. Nulladimeno potrebbe dirsi piuttosto che il pittore abbia espressa la visione come si narra nel capo X, dove il Profeta descrive il Cherubo che porta sul dorso la gloria di Dio: e non nomina espressamente che una sola mano sporgente di sotto fra le penne delle ali (versicolo 8): *Et apparuit in Cherubim similitudo manus hominis subtus pennas eorum.* Questo soggetto è ritratto nel D'Agincourt, Pitture tav. XXVII, e spiegato a suo modo nel tomo IV, pagina 186.

TAVOLA CXL.

1. (BISCIONI, tav. XXVI). Nel Codice questa rappresentanza è in ultimo luogo, dove la mettono l'Assemani e il Biscioni. Il mio incisore l'ha invece collocata nel penultimo. E qui dipinto il Cenacolo cogli Apostoli, e nel mezzo di loro la Vergine. Stanno tutti in piedi ricevendo lo Spirito Santo, che dall'alto discende in forma di colomba, diffondendo dal rostro raggi di luce. La SS. Vergine veste tunica di color giacinto e pallio violaceo fosco con orlo bianco, ed ha nimbo bianco con striscia rossa intorno, e scarpe rosse. I dodici Apostoli sono egualmente cinti di nimbo, che è bianco con orlo ceruleo, hanno pallii generalmente bianchi tendenti all'azzurro e tuniche bianche con strisce rosse ornate in mezzo di bianco, ovvero tunica azzurrina e pallio bianco. Sul capo a ciascuno brilla la celeste fiamma, simbolo dello Spirito.

2. (BISCIONI, tav. XXV). In questo dipinto Gesù ha corti e ricci capelli, ed è quasi imberbe, laddove finora se fu rappresentato coi capelli ricci, ebbe anche la barba, ovvero insieme colla barba gli furon dati lisci e lunghi capelli. Ma in questa età due erano i tipi che promiscuamente si adoperavano dai Greci, siccome dimostrano le monete di Giustiniano rinotmete. Siede egli adunque in cattedra di color rosso fosco con piumaccio rosso e predella bianca, e appoggiando al volume la sinistra, alza la destra parlante. Egli sta in mezzo a quattro personaggi: due di essi, che sono i più vicini al trono del Salvatore, sono di dignità maggiore, perchè hanno introdotti alla presenza del Salvatore i due venerabili personaggi, che sono alla destra e sinistra del trono. Tutti e quattro son barbati, vestono tuniche e pallii di color rosso-lacca carico, e tre di loro calzano le scarpe; ma uno fra tutti, ed è quello che ha il cappuccio, invece delle scarpe porta i sandali. I due personaggi che portano un libro nelle mani velate e sembrano offrirlo a Cristo, hanno il capo scoperto; dei due che a Cristo li presentano, uno si copre il capo col cappuccio. Forse costui è S. Giacomo Apostolo, molto venerato dai Siri, e l'altro è S. Efrem, come ha congghietturato l'Assemani. I due che stanno a capo scoperto e in atto di presentare a Gesù i loro libri, saranno probabilmente i due Abbati del monastero di Zagba, che fecero trascrivere questo Codice. Questa rappresentanza è messa sotto un'abside sostenuta da due colonne, sulla cui volta vedesi un globo sormontato dalla croce. Nel campo sopra la volta vedonsi due struzzi. I Latini chiamano questi uccelli *passeres marinos;* Plinio gli appella, a motivo della lor mole, *Struthiocamelos.*

CODICE CAMBRICENSE

PROEMIO

Uno è il Codice della Libreria *Corpus Christi* di Cambridge, nel catalogo di Wanley al n° CCLXXXVI, dal quale ho tratto le pitture che do in questa tavola.

Molto verisimile, per non dir certa, è la opinione che sia questo uno dei moltissimi codici *(plurimos codices)*, i quali sappiamo dal venerabile Beda, che furono mandati nel 601 a S. Agostino apostolo degl' Inglesi dal santo Papa Gregorio Magno (*H. Eccl.* l. I, c. 29).

Il Wanley arreca in prova alcune note che si leggono al principio dell' Evangelo di S. Marco e in fine del Codice, dalle quali risulta che dall' anno 844 al 949 questo Codice trovavasi nel monistero di S. Agostino in Cantuaria (Cantorbery): e inoltre che la pergamena, il colore dell' inchiostro e il carattere non hanno niente di comune coi libri, che consta essere stati scritti in Inghilterra (*Catalog. libror. septentrion.*, Oxford, 1705, p. 151): *De hoc autem Codice notandum est eum ab aliis antiquissimis Codicibus, quos in Anglia scriptos esse constat, cum quoad membranarum faciem, tum quoad atramenti colorem, tum denique literarum ductum, maxime differre:* e a pagina 173, parlando di questo Codice medesimo e di altro Codice non figurato, dice: *Quid ni ego affirmem utrumque Codicem, hunc in Bibliotheca Bodleiana, quae est Oxoniae, illum iconibus historicis ornatum in Bibl C·C·C·C (= Collegii Corporis Christi Cambricensi) esse antiquissimos istos canitie sua venerandos, quos in Ecclesiae Anglo-Saxonicae incunabulis mittendos curavit B. Papa Gregorius.*

A questi argomenti si attenne il Westwood quando nella parte VII della *Palaeographia Sacra pictoria*, pubblicò l' imagine di S. Luca e i quattro quadri tratti e scelti dalla istoria della Passione che è dipinta sul dritto della pergamena medesima. Dietro l' iniziativa del Westwood, Giacomo Goodwin diè alle stampe nel 1847 una istoria ed illustrazione dei due Codici CCLXXXVI e CXCVII, attribuiti all' epoca di S. Gregorio Magno, e pubblicò nella tavola settima l' intero dipinto delle scene predette della Passione (*Evangelia Augustini Gregoriana, an historical and illustrative description of the mss. n^{os} CCLXXXVI and CXCVII etc.* Cambridge, 1847). Ma questa edizione non poteva giovar molto a far apprezzare l' antico disegno, e però io dimandai ed ottenni dalla cortesia del mio collega sig. Lewis una buona fotografia che do qui incisa. Il Westwood, le cui parole leggo presso il Goodwin (pag. 7), stima che questi dipinti siano i più antichi esempii di iconografia cristiana romana che si abbiano da' codici, e che si debbano collocare subito dopo il Greco Pentateuco di Vienna da lui assegnato al secol IV, col quale va congiunta una pagina dell' Evangelo greco di S. Luca, contenente in miniatura i quattro Evangelisti. Ho già avvertito a suo luogo che quella pergamena dell' Evangelio di S. Luca, veduta da me in Vienna, non ha pittura veruna, come aveva già avvertito il De Nessel. Ma qui aggiungo che l' iconografia latina ha un esempio più vetusto nel Codice di Montamiata (tav. 126).

Del resto a fin di formarsi un giusto concetto dell' arte è d' uopo considerare, che la invenzione e la composizione

di questi soggetti biblici non può appartenere a colui che gli ha ritratti nel Codice evangeliario di S. Gregorio Magno, ma deve di necessità riferirsi ad epoca anteriore. La ragione di opinar così appar manifesta al solo riflettere che l'imagine di S. Luca non può sola rappresentare i quattro Evangeli, al qual uopo sarebbe stato mestieri porre S. Matteo, che li rappresentasse, come il primo di tutti. Dalla quale osservazione risulta, che il copista trasse S. Luca dal frontespizio del proprio Vangelo, collocandolo qui fuor di luogo, o sia che egli copiò un' imagine esistente in altro Codice, ciò che era a dimostrare. Se dunque questa imagine appartener doveva al Codice evangeliario suo proprio, noi quindi possiam dedurre che in simil guisa ciascun Evangelo portar doveva in fronte il suo particolar Evangelista dipinto. Che se non pertanto noi vediamo che ne mancano i tre Evangeli di Matteo, di Marco e di Giovanni, sarà più vero che gli originali ne mancassero, perchè perduti, o liturati, piuttosto che siano stati omessi. Di che può essere argomento il vedere, che il miniatore ha dipinto fra le colonne del primo capitolo di S. Marco il suo evangelico simbolo, il quale tutte le ragioni di confronto portano a credere che stesse, come il vitello di S. Luca, nel timpano dell'abside di S. Marco. Imperocchè dalla composizione del quadro, che rappresenta S. Luca sedente dentro una nicchia, noi possiamo conghietturare che anche gli altri Evangelisti erano così rappresentati, e come il simbolo evangelico del vitello scorgesi nel timpano del frontone, in simil guisa argomentiamo che dovessero essere collocati gli altri simboli nei timpani proprii. E in questa opinione ci confermano le parole che si leggono sulle pagine del libro che S. Luca tiene aperto in grembo, le quali sono trascritte dall' Evangelo di S. Giovanni: *Fuit homo missus a dō, cui nomen erat Ioh.*, e avrebbero dovuto essere invece: *fuit in diebus Herodis, regis Iudaeae, sacerdos,* quali si leggevano sul libro tenuto dal vitello di S. Luca in una scultura di Francia (Rulman, *Antiq. des villes de Nismes et de Bèziers,* ms. Bibl. de Paris, fond lat. 8648, pag. 70). Il quale scambio sembra abbia avuto luogo per la somiglianza della imagine di S. Giovanni, dal cui libro per distrazione il primo calligrafo copiò il testo che scrisse sul libro di S. Luca. Finalmente ciò che dà tutta l' evidenza a questo ragionare, è il verso di Sedullio, che leggiamo scritto sul zoforo dell' architrave sopra l'imagine di S. Luca, laddove il proprio verso di S. Giovanni è soprascritto al testo evangelico di lui, e così dinanzi al testo di S. Matteo leggesi in grandi e bei caratteri: *Mattheus hominem:* parole allusive all' intero verso del citato Sedullio: *Hoc Matthaeus agens hominem generaliter implet.*

Il busto di carattere leonino (n. 3), che vedesi prefisso all' Evangelo di S. Marco, fra le due colonne di testo che compongono ciascuna pagina di questo Codice, è quindi un particolare, del quale il novello miniatore non volle si perdesse la memoria, forse per la singolarità sua; della quale nel resto possiamo fondatamente opinare che una volta si avesse riscontro nel musaico della cappella detta di S. Pier Crisologo in Ravenna, quando era intero (tav. 223). L'argomento da me addotto relativamente ai versi di Sedullio, trasse anche il Westwood ad opinare che ciascun Evangelo doveva avere in origine il suo particolar Evangelista dipinto nella prima pagina del libro, ed io aggiungo parermi verosimile che dovesse avere anche i proprii quadri storici. La mia tavola ha posto al numero 2 questi quadri che nella pergamena stanno al primo luogo, cioè sul dritto. Io fo considerare, che le scene dipinte fra gl' intercolunnii dell' absida di S. Luca, quantunque unite in sei quadri, sono ancor esse dodici: e questo numero uguale è forse argomento nelle une o nelle altre di una primitiva distribuzione diversa. Le rappresentanze unite insieme nei dodici quadri della pergamena non appartengono tutte all'Evangelo di S. Matteo, ma ve ne sono quattro narrate dal solo S. Giovanni, la risurrezione di Lazaro, la lavanda dei piedi, gli sgherri rovesciati al suolo nell' orto, e Gesù che porta in collo la croce. Per contrario al riverso della pergamena attorno a S. Luca, sono figurati solo quadri, cavati dal suo Evangelo: ma qui pertanto mancano altre rappresentanze di avvenimenti da lui narrati, che non dovevano evidentemente essere omesse. Sicchè per tutte queste considerazioni parmi dimostrato a bastanza, che le pitture di questo Codice evangeliario attribuito a S. Gregorio Magno non sono originali, ma copie messe insieme da colui che ne diresse la scelta ad ornamento del Codice, e per conseguenza, che esse debbano riferirsi ad un' epoca anteriore.

Quell' epoca che ho dimostrata anteriore può determinarsi con verosomiglianza, se consideriamo che, eccetto Gesù, niun'altra persona è fregiata di nimbo, non la Vergine, non gli Angeli, non alcun personaggio più distinto, come per esempio S. Pietro, e qui in Roma S. Agnese, la quale di buon' ora nelle patene di vetro ornate di oro si vede insignita dell' aureola predetta. Ma si dirà, che il nimbo di Cristo è crocigero, e questo distintivo caratteristico cominciò ad usarsi agli esordii del secol V. Ciò è verissimo, io rispondo, ma poichè non si vede ancor adottata l' usanza di ornare del semplice nimbo le imagini della Vergine e degli Angeli, parmi si possa non senza ragione porre, che la croce nel nimbo di Cristo siasi potuta aggiungere dal miniatore originale in quella età appunto, che ho detto essersi cominciata ad introdurre una tale usanza, e anche alcuni anni prima; sapendosi, che altra cosa è l' introdurre, altra il servirsi di un costume già volgare e diffuso.

Al secol IV non fu certamente solenne l' uso del nimbo nelle imagini della Vergine e dei Santi: ma pur vi si vede introdotto di guisa, che questa particolarità non basterebbe ad escluder da quel secolo le imagini, che se ne vedessero ornate, nel mentre che la costante omissione di tal distintivo in tutta una serie d' imagini può aver quasi valore, per quanto il permette la materia di argomento positivo.

TAVOLA CXLI.

1. Il santo Evangelista Luca è rappresentato nella nicchia o abside, seduto, in atto di meditare, colla destra al mento e il libro dell'Evangelo aperto in grembo. L'abside ha quattro colonne d'ordine corinzio, con proprio architrave, e un frontone ad arco, sul cui timpano poggia il bue o vitello, alato, che porta fra le zampe il libro dell'Evangelo. La sedia ov'è assiso l'Evangelista ha piumaccio e spalliera: egli è in barba e capelli tosati, ed ha inoltre il vertice raso, il qual distintivo non convenendo a lui, che non fu nè vescovo, nè sacerdote, pur gli è attribuito dagli antichi, al pari del pallio sacro, perchè egli ha più degli altri Evangelisti parlato del sacerdozio. Però sull'architrave si legge:

IVRA SACERDOTII LVCAS TENET ORA IVBENCI

A sinistra e a destra vedonsi disposti negli intercolunnii sei quadri storici, tre per parte: l'area di ciascun quadro è divisa in due piani.

1° A sinistra: il piano superiore ha fondo azzurro: ciò che vi si rappresenta è scritto accanto: ZACHARIAS TURBATUS EST (Luc. I, 12). Zaccaria in veste bianca sta dietro l'altare dell'incenso, e dal lato sinistro mirasi un Angelo alato, in veste rossa e pallio bianco, che gli parla.

Piano inferiore, fondo giallo: Gesù coronato di nimbo crocigero in bianca tunica e pallio di porpora, siede in mezzo a due personaggi imberbi; uno dei quali veste tunica bianca, l'altro l'ha di color verde: a sinistra vedesi la SS. Vergine, nell'atto di proferir le parole che sono scritte allato: FILI QUID FECISTI NOBIS SIC (Luc. II, 48). Essa va coperta del pallio di porpora, ed ha tunica bianca.

2° Piano superiore: HIC SEDENS IN NAUI DOCEBAT EOS (Luc. V, 3). Figurasi a destra il mare e in esso una barchetta, nella quale siede Gesù che ha seco un Apostolo. Le turbe stanno sul lido, alle quali Gesù parla: *Et sedens docebat de navicula turbas.*

Piano inferiore. Tosto che Gesù ebbe finito di parlare alle turbe, disse a Simone, nella cui navicella sedeva, che si allargasse in mare (versicolo 4): *Ut cessavit autem loqui, dixit ad Simonem, duc in altum:* e come fu fatta ivi la prodigiosa pescagione, dice l'Evangelista che Pietro si gittò ai piedi di Cristo; il che vedesi qui espresso. L'epigrafe dice: PETRUS PROCIDIT AD GENUA IHU (Luc. V, 8). A sinistra è figurato il mare con entro una barchetta peschereccia. Gesù sta sul lido di prospetto, avendo un Apostolo da presso, e Pietro gli si è prosteso a' piedi. L'abito apostolico in tutte queste pitture è sempre tunica e pallio di color bianco, a differenza di quello delle altre persone che il più delle volte figuransi con tuniche e pallii, o penule di vario colore. Gesù ha sempre il pallio di color di porpora.

3° Piano superiore, fondo giallo: ECCE DEFUNCTUS EFFER (Luc. VII, 12). A sinistra vedesi una porta di città, che è quella di Naim, e nell'interno qualche casa. Il morto figlio della Vedova è trasportato sulla bara a spalle di quattro uomini, due dei quali già sono fuori della porta. Gesù fassi loro incontro e stende la destra verso la bara, ordinando all'adolescente che sorga: il defunto ha già aperti gli occhi e guarda il Redentore.

Piano inferiore, fondo cilestro: IHS DICIT SEQUERE ME (Luc. V, 27). Semplicissima è la composizione di questa scena. Gesù Cristo, il cui pallio non so come è lasciato in bianco, vi si vede accompagnato da un suo Apostolo nell'atto di invitar Matteo a seguirlo. Era questi figlio di Alfeo, e chiamavasi ancora Levi: alla chiamata del Redentore egli viene portando le mani per riverenza coperte dal pallio.

4° A destra: piano superiore, fondo azzurro: LEGIS PERITUS SURREXIT TEMTANS ILLŪ (Luc. X, 25). Vedesi a sinistra Gesù Cristo in compagnia di un Apostolo andar verso la destra, ove gli si presenta un uomo in pallio giallo: la epigrafe dice che questi è un dottore della legge che suggestivamente l'interroga. Veste egli sulla tunica la penula, abito solito darsi dai pittori di questa età agli Scribi e ai Farisei; rosso è il colore della penula indossata dal dottore.

Piano inferiore, fondo giallo: EXTOLLIT UOCEM QUAEDAM MULIER DE TURBA D (Luc. XI, 27). La fotografia aggiugne un *d* in fine, omesso nella edizione del Goodwin: è la prima lettera della voce *dicens,* poichè precede *extollit;* dove la Volgata, che legge *extollens,* ha qui *dixit.* Gesù seguito da un Apostolo sta a destra, e due persone stanno a

sinistra; l'una muliebre, coperta di pallio giallognolo; l'altra, che è virile, veste un pallio di giallo scuro. Il Goodwin le ha rappresentate ambedue donne, ma la fotografia mi fa scorgere nella persona che è più addentro, un uomo: ed è ragionevole che sia così. La donna sola, perchè è quella che parla, muove la destra dicendo: « Beato quel ventre che ti ha gestato e beate quelle poppe che tu succhiasti. » Il personaggio virile, secondo l'artistico linguaggio, rappresentar deve la turba.

5° Piano superiore, fondo bianco: IHS DIXIT UULPES FOSSA HABENT (LUC. IX, 58). Il testo volgato legge: *Dixit illi Iesus: Vulpes foveas habent*: e così in S. Matteo, VIII, 20. A sinistra mirasi Gesù Cristo e un discepolo dietro di lui: a destra tre uomini che gli stanno davanti, ed uno di essi inchinandosegli tende le mani. Noi impariamo dalla epigrafe che costui dimanda in grazia a Gesù di essere annoverato fra i suoi discepoli, promettendo di andar con lui ove e come gli piacesse: al quale Gesù rispose: « Le volpi hanno il fosso e gli uccelli il nido, ma io non ho dove riposare il mio capo. »

Piano inferiore, fondo giallognolo: DE FICULNEA (LUC. XIII, 8). La persona che è sul terreno prostesa davanti a Gesù, e a lui tende le mani, il prega a voler lasciare che per un altro anno governi quel fico, che è ivi presso, se mai darà frutto. Il pittore ha sostituito Gesù al padrone della vigna, ove era piantato il fico, il che è veramente inteso dal Redentore, che narrò la parabola, e invece del colono ha figurato un Apostolo. Gesù è come altrove a capo del suo collegio apostolico, il quale è rappresentato da un solo personaggio.

6° Piano superiore, fondo azzurro: YDROPICUM CURAUIT IHS (LUC. XIV, 2, 4). È rappresentato Gesù a sinistra, e l'idropico sta a lui davanti ed ha dietro di sè un uomo che il sorregge. L'idropico stende a Gesù la destra, ed è seminudo, non avendo indosso se non un pallio giallo alla esomide. La Volgata dice (versicolo 4): *Ipse vero apprehensum sanavit eum ac dimisit*: Gesù invece è in atto di parlare: e parmi che il pittore abbia in quella persona, che sta dietro e sostiene l'idropico, voluto esprimere un Fariseo od uno Scriba, che maliziosamente l'abbiano spinto a farsi curare nel giorno di sabbato: il che ci si fa supporre dal contesto, ove leggiamo che costoro stavano a spiare che cosa egli avrebbe fatto: *et ipsi observabant eum*.

Piano inferiore, fondo giallo: ZACHEUS IN ARBORE (LUC. XIX, 4). Zaccheo, capo dei percettori delle imposte, è salito sopra un albero di gelso moro, e attenendosi ai rami, sta di là sopra guardando il Salvatore che passa: veste egli una penula di color di porpora. Sulla via a sinistra il Redentore, seguito da un Apostolo, alza la mano dicendogli aver d'uopo di fermarsi quel giorno in casa sua.

2. La tavola che ora passo a descrivere sta, come ho detto, sulla prima faccia della pergamena. Essa rappresenta quasi per intero l'istoria della Passione in dodici quadri, nè io so che altra serie di simili rappresentanze vi sia più ampia di questa, e solo le si può paragonare quella parte del musaico di S. Apollinare nuovo in Ravenna tuttavia inedita, che darò nelle tavole 263-268, e in qualche modo anche uno dei sarcofagi di Arles (tav. 319, 2). Dodici sono i quadri dipinti nella pergamena, i primi sei non si seguono ordinatamente da sinistra a destra, ma fa d'uopo, a metterli in serie storica, ordinarli in modo che dopo il primo segua il quarto, dopo il quarto segua il secondo, e così vengano di poi il quinto, il terzo, il sesto. Ciò prova che questi quadri furono copiati da un Codice, nel quale erano verticalmente collocati in due colonne, tre per parte, siccome quei della tavola precedente, nei quali del resto v'è qualche disordine: perchè il quinto (piano superiore, LUC. IX, 58) dovrebbe andare innanzi al terzo (LUC. IX, 59) e al quarto (LUC. X, 25). Simili trasposizioni le troveremo anche in altri monumenti: ma questa volta non possono spiegarsi col confronto della distribuzione adoperata nei sei quadri predetti, che manifestamente proviene, come ho avvertito, da altra causa. I sei delle due serie terza e quarta invece si seguono senza alterazione: e poichè le istorie in essi dipinte non sono prese da un solo Evangelo, ma sì da tutti e quattro insieme, e vi son messe a rappresentare la Passione, cominciando dalla solenne entrata di Cristo in Gerusalemme e terminando col viaggio al Calvario, a me par certo che siano stati copiati da un passionario della Settimana santa. Veniamo alle rappresentanze.

1° OSANNA FILIO DD. BENEDICTUS QUI UENIT (MATTH. XXI, 9: cf. LUC. XIX, 38). Il testo è in S. Matteo: *Hosanna filio David: benedictus qui venit (in nomine Domini)*. Il testo di S. Luca nella Volgata è tradotto: *Benedictus, qui venit Rex in nomine Domini, pax in coelo, et gloria in excelsis*. Gesù, a cavallo dell'asina, sale il monte ov'è posta la città di Gerusalemme, ed ha in mano la frusta; il fondo della scena è bianco: le mura della città sono di color giallastro, la terra è di color verde. Quattro fanciulli, avendo distesi a terra gli abiti loro, si vanno incontro gli uni agli altri coi rami di palma e di sicomoro, cantando le parole soprascritte: « Sia lode e gloria al figliuolo di David. Benedetto egli sia che viene. »

2° IHS LAZARUM SUSCITAUIT (IOH. XI, 43). Argomento è questo le cento volte ripetuto, e non pertanto vi troviamo qualche cosa di nuovo. La mummia di Lazaro è fuori del sepolcro, e un Apostolo le sta sciogliendo le fasce che intorno l'inviluppano. La tomba ha forma di edifizio rotondo, a due piani, con porta, finestra e cupoletta. La porta d'ingresso ha volta in piano, ed un cancello aperto. Gesù è seguito da un Apostolo, come nei quadri precedenti:

innanzi a lui vedonsi prostrate e supplichevoli le due sorelle di Lazaro, Marta e Maria: MARIA ET MARTA ROGABANT DN̅M. Non si legge espressamente nel Vangelo che le due sorelle, ginocchioni o solo inchinate, pregassero il Signore; nondimeno una di esse si vede d' ordinario così figurata nei sarcofagi, di rado ambedue. Questa donna prostrata in un insigne sarcofago di Saragozza (tav. 380, 3) chiamasi MARTA; ma anche di Maria si legge che si prostrò a' piedi di Cristo (versicolo 32): *Maria ergo, cum venisset, ubi erat Iesus, videns eum, cecidit ad pedes eius.* Or poichè in questo incontro non poteva mancarvi la sorella, che l' era andata a chiamare, così probabilmente opineremo che siasi voluto rappresentare questo punto di azione, tutte le volte che vediamo ambedue le sorelle prostrate a' piedi di Cristo. Il luogo è montuoso, la via che mena al sepolcro è giallastra, il terreno a destra e sinistra di essa è giallo.

3° CENA DNI (Cf. Luc. XXII, 19, 20; Matth. XXVI, 26; Marc. XIV, 22). Quantunque la lavanda dei piedi abbia avuto luogo prima della istituzione dell' Eucaristia e dopo la cena dell' agnello, qui nondimeno essa si vede posposta, nè può muoversene dubbio, essendone l' epigrafe CENA DN̅I argomento decisivo, e inoltre perchè non si vede a tavola l' agnello, ma il pane e il calice, e nel desco il pesce che ne adombra il significato sacramentale. Gesù siede nel mezzo, e attorno a lui gli Apostoli al numero di sei; le due persone che stanno in piedi e dietro, sono servi. La tavola è semicircolare, o sia in forma di sigma lunato, dal quale prese anche il nome, ed ha nel centro il solito desco per le vivande. Davanti ai sei Apostoli sono posti altrettanti pani. Gesù ha innanzi il calice e nella mano un pane, sul quale alza la destra parlante: similissima a questa è quella rappresentanza del musaico di S. Vitale in Ravenna (tav. 250), ove Melchisedec siede a tavola stando di prospetto, ed ha in mano il pane in una semisferica scudelletta, e dinanzi un vaso ripieno di vino, posto fra due torte di pane. Dei tre Apostoli che sono a destra, il primo ha nella sinistra una piccola parte di pane, il secondo ne ha due, una nella destra e l' altra nella sinistra

4° IH̅S LAUIT PEDES DISCIPULORUM (Ioh. XIII, 5). Nel centro della sala è un candelabro a quattro braccia con altrettante lucerne accese. Il pallio che Cristo si è levato di dosso, mettendosi in assetto di lavare i piedi agli Apostoli, vedesi sospeso ad un uncino, che a tal uopo spunta dal bastone del candelabro: egli si è cinto il pannilino, o asciugatoio, e lava i piedi a Pietro: la tunica che veste è di color di porpora. Gli Apostoli in numero di dieci stanno parte a destra e parte a sinistra: l' unico che siede è Pietro, ed ha i piedi nella conca.

5° HIC ORAUIT AD PATREM (Luc. al c. XXII, 41-45: cf. Matth. XXVI, 39-40; Marc. XIV, 35-37). Gesù sul monte degli olivi, che è di color giallo, prega il padre, avendo le mani protese e velate dal pallio: dall' alto appare una mano che sporge dalle nuvole, figurate di color di porpora. Nel basso di questa scena Gesù, IH̅S, parla al primo dei tre Apostoli, che mostrano essersi svegliati dal sonno, poichè due di essi sono sdraiati, e uno puntella il capo colla mano, l' altro l' ha appoggiato al braccio.

Il fondo di questo terreno è giallognolo; una roccia che sta a sinistra è di color rosso lacca: il cielo è rosso. Dell' ammonimento dato a Pietro si fa menzione in S. Marco (versicolo 37), non però in S. Luca.

6° IUDAS IH̅M OSCULO TRADIDIT (Ioh. XVIII, 4-8). E qui espresso quando Gesù abbraccia Giuda, e questi gli dà il bacio: il cielo è verde, il luogo è piantato di alberi, il terreno sul quale sta Gesù Cristo è giallo. Nel basso vedonsi gli sgherri colle fiaccole accese, e imbracciano gli scudi; uno di essi è anche armato di spada. Tutti sembrano giacere rovesciati sul terreno, il che avvenne dopo il bacio; ma il pittore gli ha rappresentati in tal attitudine per anticipazione. Questo cader rovescione dei soldati non va a sangue dello Schleusner, il quale nel Lessico citando le parole: *ἀπῆλθον εἰς τὰ ὀπίσω καὶ ἔπεσον χαμαὶ*, le spiega così (s. v. *ὀπίσω*): *aggressi sunt discipulos Christi, qui eum a tergo sequebantur, qui, fugientes, ceciderunt humi.* Vuol egli dunque che non gli sgherri, ma i discepoli di Cristo fuggendo caddero in terra. Il testo dice (versicolo 6), che quelli ai quali Cristo disse *ego sum*, retrocessero e caddero in terra: *Ut ergo dixit eis: Ego sum: abierunt retrorsum et ceciderunt in terram.* Lo Schleusner, per sostenere la sua interpretazione, ha bisogno di sostenere che *ἀπῆλθον εἰς τὰ ὀπίσω* stia per *εἰς τοὺς ὀπίσω*, *aggressi sunt discipulos, qui Christum a tergo sequebantur.* (Cf. *ἀπέρχεσθαι* § 6.) Tutta l' antichità ha seguito il natural senso del sacro scrittore, che era presente.

7° INIECERUNT MANUS IN IH̅M (Matth. XXVI, 50; Marc. XIV, 46, 47; Luc. XXII, 54). Il testo è di S. Matteo: *manus iniecerunt in Iesum:* in S. Luca si legge *Comprehendentes autem eum.* E figurato Gesù preso in mezzo da due sgherri, e Pietro, PETRUS (Ioh. XVIII, 10), che sta per menare un fendente al servo del Pontefice. Innanzi è espresso il torrente CEDRON, che scorre nella valle fra il monte Oliveto, ov' è l' orto di Getsemani, e il monte ov' è fabbricata Gerusalemme.

8° CAIAPHAS (Luc. XXII, 54). Gesù è qui menato via da due sgherri, dopo che il Pontefice levatosi in piedi fra gli assessori del tribunale, e lacerate le vesti, l' ha condannato a morte Il Pontefice di quell' anno aveva nome Giuseppe, e per soprannome dicevasi *Caiaphas* (Ios. *Ant. iud.* XVIII, 3, 2; Eus. *Hist. eccl.* I, 10), col quale era popolarmente conosciuto e chiamato.

9° HIC ALAPIS CECIDERUNT EUM ET PUGNIS (Cf. Luc. XXII, 64; Matth. XXVI, 67; Marc. XIV, 66). Ai due sgherri che nella scena precedente menano via Gesù, sono qui aggiunti altri due, e uno di essi alza la mano aperta, in atto di dare schiaffi *(alapas);* l'altro la stringe in atto di percuotere coi pugni.

10° PILATUS LAUIT MANUS SUAS (Matth. XXVII, vers. 24; Act. Ap. III, 14). Gesù è menato via da due sgherri: Pilato lava le mani coll'acqua che un servo gli versa da una mestola: ei siede, vestito di tunica a lunghe maniche e di clamide che si è affibbiata sull'omero destro.

11° DUXERUNT UT CRUCIFIGER (Matth. XXVII, vers. 31: cf. Marc. XV, 20; Luc XXIII, 26). Si ripete qui parte della scena precedente; Cristo è menato via da uno sgherro, e da due satelliti che sono armati di spada e la imbrandiscono. Singolare è il nimbo del Salvatore, che in luogo della croce ha dentro raggi di splendida luce.

12° È qui rappresentato Gesù che porta la croce sulle spalle, aiutato da un uomo in tunica verde, che ne solleva di dietro il peso; vengono di poi tre soldati, i quali imbracciano lo scudo, e sono armati di lancia e di spada, e vestiti essendo di sola tunica, hanno ai piedi alti calzari ad ingraticolato. Il sig. Goodwin stima che quegli, il quale aiuta Gesù, sia Simone il Cireneo: *Iesus and Simon bearing the cross:* L'Evangelo dice che la croce fu data a portare a Simone (Matth. XXVII, 32; Marc. XV, 21; Luc. XXIII, 26; Ioh. XIX, 17). S. Agostino, l'Apostolo d'Inghilterra, ebbe in Roma da S. Gregorio Magno per quell'isola un quadro che rappresentava il viaggio di Gesù colla croce in ispalla. (Mabill. *Ann.* t. I, ad ann. 685, § 47). Quella imagine doveva esser messa a confronto con altra, la quale rappresentava Isacco che portava le legna. Così il serpente innalzato da Mosè vedevasi in altra pittura messo a rincontro con Gesù levato in croce. Donde dedur possiamo, che lo studio posto dalla Chiesa di unire insieme le imagini profetiche o tipiche agli avvenimenti del nuovo Patto fu appunto adoperato a bene dei Gentili e degli Ebrei, e durava tuttavia nel secolo VI.

3. L'Evangelo di S. Marco reca fra le due colonne di testo della prima pagina un' imagine in busto, pubblicata dal sig. Goodwin nella tavola 2 della dissertazione citata n° 4. Egli a pagina 6 crede che probabilmente si è voluto con essa rappresentare Satan che tentò Gesù nel deserto (Marc. I, 13). Ma io non son d'accordo con lui; perocchè è certo che quel busto rappresenta una persona umana barbata e munita di ali, la quale è involta nel pallio. Se non che alle umane sembianze sono date orecchie e giubba da leone, e le sue braccia terminano in branche parimente leonine con unghie adunche. Ciò vuol dire che questa è un'imagine simbolica dell'Evangelista S. Marco, rappresentata in forma non nuova del tutto, cioè mista d' uomo e di leone. S. Pier Crisologo nella volta della sua cappella in Ravenna, citata di sopra, ove ha fatto rappresentare i quattro simboli evangelici, in luogo del leone di S. Marco assai probabilmente pose una figura umana con giubba e artigli e orecchie leonine. Lo spirito ribelle cominciò a rappresentarsi assai tardi in forme mostruose (Vedi la *Teorica,* L. IV, c. 8).

PITTURE DEL CODICE VATICANO

DI

COSMA INDICOPLEUSTE

PROEMIO

Niccolò Alemanni è il primo che siasi servito del Codice Vaticano di Cosma n° 699, donde ha tratta e data alle stampe l'imagine di S. Pietro che porta tre chiavi infilzate ad un anello (*De Lateran. pariet.* Romae, tab. VII). Ma egli non ne conobbe l'autore, e però il pose nel Catalogo della Biblioteca Vaticana fra gli Anonimi. Devesi al Montfaucon l'aver indicato il nome dello scrittore, che è Cosma, detto Indicopleuste o Indopleuste, per avere navigato all'India: il prezioso Codice Vaticano fu da lui assegnato al secolo VII Cosma, dopo i suoi viaggi, resosi monaco, scrisse quest'opera e l'intitolò Topografia Cristiana. In essa tratta specialmente la questione, che ei crede dommatica, del giro che fa il sole intorno alla terra, la quale ei pensa che non sia di forma sferica. Era nativo di Alessandria d'Egitto, e istruito delle arti del disegno e della miniatura Poche pitture di questo Codice furono messe a stampa dal Montfaucon insieme col testo, l'anno 1707, nella *Collectio nova Patrum et scriptorum graecorum,* e non fa luogo il dire che non ne esprimono lo stile. Il Cardinal Borgia non ebbe notizia di questa edizione, e neanche conobbe qual fosse l'autore dell'opera, nè l'epoca in che fu scritta. Egli la cita come opera anonima, e le assegna l'anno 699 *(De cruce velit.* pag. 92), ove scrive: *quod praesertim docet graeci codicis vaticani anno DCXCIX exarati pictura, quam edidit Nicolaus Alemannus.* Donde egli si formasse l'idea di questo anno non potrà mai indovinarlo chi non sa che, per mero equivoco prese il numero 699 del Catalogo Vaticano per l'anno in cui fu fatta l'edizione dell'opera. Ai tempi nostri il D'Agincourt servissi di questo Codice, traendone per la *Storia dell'arte* qualche particolare (*Pittura,* tav. XXXIV); ma stimò che fossero pitture del secolo IX, indotto a ciò dall'appresa conformità dei caratteri di esso Codice con altro che portava la data del secolo predetto. L'intera collezione delle pitture di argomento biblico essendo tuttavia inedita, sarà ora la prima volta messa qui in luce con la maggior somiglianza possibile all'originale.

Un altro Codice di questo scrittore alessandrino, ornato ancor esso di pitture, è nella Biblioteca Laurenziana di Firenze al n° 28, ma è stimato del secolo X. Io me ne gioverò notandone tutte le particolarità delle rappresentanze. Cosma dipinse egli medesimo, ma noi non abbiamo che due sole copie del suo testo ornate di dipinti, e questi non sono per tutto conformi fra loro: nondimeno pare verosimile che la copia Vaticana, se non è in tutto simile, almeno di molto si accosti all'originale. Notasi per altro anche in esso la omissione di alcuni soggetti, i quali Cosma espressamente avverte di dare in pittura: qual è, a modo di esempio, il popolo ebreo difeso dalla nuvola il giorno, e illuminato la notte.

La prima imagine del prezioso Codice Vaticano è alla pagina 36. Ivi in un cerchio si vede figurato il busto di Nostro Signore coronato dalla semplice croce, e con poca barba. Veste tunica paonazza insignita di lista d'oro, ed ha per sopravveste un manto di color verde; porta un libro nella sinistra, ed ha due dita spiegate della destra. La leggenda che l'accompagna non è immune d'errore: OKCMΩNIC̄ OXC̄. Ma a pagina 40 in una ripetizione della medesima

imagine meglio conservata si legge correttamente: ΟΚ͞C ΗΜΩΝ ΙC Ο ΧC̄. Queste due imagini sono state da me omesse, perchè similissime a quelle che do nella tavola 151.

Il Codice fiorentino alla pagina 1 ha figurato David pastorello: *ὁ Δᾱδ ποιμαινων τα προβατ του πρ̄ς αὐτοῦ*: con due pecore: e ivi presso un orso assalito da tre cani.

Al rovescio di questo foglio medesimo vedesi dipinta una croce, piantata sopra un monte, dal quale sgorgano quattro ruscelli: intorno alla croce si legge l'epigrafe IC XC NICA, e vi si vede S. Paolo a destra e S. Pietro a sinistra.

A pagina 42 versa. L'Angelo precede i quattro Imperi, rappresentati da quattro personaggi, sui quali si legge: *α βαβυλονιων β μηδων γ περσων δ μακεδονων*: i tre primi portano in capo il pileo frigio; il quarto una corona cilindrica.

Sono inoltre in questo Codice Fiorentino tre scene, due della Genesi e una dell'Esodo, che mancano nel Codice Vaticano; Adamo ed Eva, la pioggia della manna, la pioggia delle quaglie, le dodici pietre tolte dal Giordano. Di Adamo ed Eva do la descrizione più avanti; gli altri soggetti sarà anche bene che io qui li descriva, essendo assai rari nella iconografia biblica.

Alla pagina 103 versa, il popolo d'Israele è presso la città di Elim o sia delle palme, *πολις ἐλείμ*: ivi sono sei cipressi in luogo delle palme, indicate dalla epigrafe, *οι φοινικες*. A destra è in alto la nuvola, *νεφελη*, che piove la manna, e presso della nuvola la mano di Dio. Questa manna è raccolta da due Israeliti, *μανα εκλεγομενον*. Aronne e Mosè, cinti ambedue di nimbo, sono presenti: a destra del quadro è la colonna accesa, e presso di essa un vaso ad un manico, detto ivi *σταμνος*, che è il vaso della manna.

La nuvola, *νεφέλη*, è dipinta nel mezzo del quadro alla pagina 114; a sinistra un Ebreo prende una quaglia, detta *ορτυγομητρα*, con general vocabolo; un altro Ebreo, in attitudine di viandante, porta il bastone viatorio inchinato sull'omero, al quale porta sospeso il suo pallio. Vedesi quindi il popolo, e Aronne, e Mosè colla sua verga; in alto a destra appare la città di Raiti, Π̄ Ραιθου, con porta ornata di due colonne, che sostengono un frontone: di sotto vedesi la colonna conduttrice del popolo e le dodici pietre, *πετραι* ΙΒ̄, che furono assai dopo cavate dal Giordano; il qual racconto è in parte dipinto alla pagina 113, colla epigrafe: *η διαβασις των ισραηλιτων ἐν Ἰορδάνῃ μετὰ τοῦ ἰῦ τοῦ ναυη*. Il popolo va innanzi all'arca, e porta le dodici pietre: con essi è Giosuè, Ι̅C̅ *ο του ναυη*, in barba bianca e cinto di nimbo. L'arca è portata da quattro Leviti che vestono tuniche di quattro colori differenti, rosso, verde, giallo, paonazzo: hanno calzoni di colore verde o rosso: il popolo in torma segue l'arca, la cui forma è simile ad un armario, come quella che vedesi dipinta nel Codice Vaticano, le cui pitture comincio a descrivere nella tavola seguente.

TAVOLA CXLII.

1. (Cod. pag. 117). A sinistra della scena vedonsi due particolari dell'istoria che narra il sacrifizio di Abramo, il viaggio del Patriarca e la salita sul monte: ricordano il viaggio i due servi coll'asina, e la salita vedesi adombrata dal giovane Isacco che si reca la legna sulle spalle. Dei due servi di Abramo, ΠΑΙΔΕC ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ, l'uno mena l'asina del padrone, Η ΟΝΟC ΤȢ ΑΒΡΑΑΜ carica della bardella, l'altro la segue. Il servo che precede è in tunica rossa priva di maniche, ornata di una striscia verde, e porta un bastone. L'altro che segue ha tunica alla esomide, che è di color rossastro e orlata di una striscia verde, e porta due bastoni, e di uno di essi si serve, a quanto pare, d'istrumento a drizzare il cammino, tenendolo obliquamente in alto, colla punta volta alla stella. Questo particolare dell'asina e dei servi è lontano dal luogo dove Abramo sacrifica, siccome dimostra il secondo piano nel quale l'ha posto il pittore. La storia narra che Abramo lasciò i servi coll'asina a piè del monte, ingiungendo loro che ivi aspettassero. La scena del viaggio non avrebbe dovuto far senza di Abramo sedente sull'asino, e del figlio che l'accompagna: ma il pittore gli ha qui omessi ambedue, e quando esprime Isacco che porta le legna, egli rappresenta un particolare della salita sul monte, sopprimendo Abramo che portar doveva il fuoco e il pugnale, siccome ben osserva S. Cirillo di Alessandria *(De capro emissario)*, e la ragione vuole. L'Isacco che porta le legna: ΙCΑΑΚ ΒΑCΤΑΖΩΝ ΤΑ ΞΥΛΑ: veste tunica verde addogata di oro. La scena della immolazione è a destra, presso la cresta del monte. Quivi Abramo, preso avendo Isacco pei capelli, sta per immergergli il pugnale nel petto. Isacco, che doveva avere i piedi legati nella original pittura di Cosma, secondo l'epigrafe che dice: ΙCΑΑΚ CΥΜΠΟΔΙΖΟΜΕΝΟC, sta invece sul ginocchio destro e colle mani avvinte a tergo:

veste semplice tunica verde discinta e stivaletti, ed ha da presso un vaso ardente, chiamato per sineddoche nella epigrafe: ΘΥΣΙΑΣΤΗΡΙΟΝ, o sia altare, il quale è omesso, e in quella vece vedesi espressa soltanto l'arula accesa. Abramo, ΑΒΡΑΑΜ, cinto di nimbo, sembra aver sospeso il colpo a udir la voce che lo chiama dalle verdi nuvole, ove appare la mano celeste parlante col pollice unito all'anulare, e gitta un raggio di color verde chiaro verso Abramo, segno della luce che dalla presenza della Divinità parte ad involgerlo. Egli veste tunica verde e pallio rosso, ed ha sandali ai piedi. Dietro di Abramo vedesi l'agnello che dovrà essere la vittima, non impigliato per le corna, ma legato con un funicello ad un frutice che dinota la siepe. Nel Codice fiorentino, a pagina 132 versa, è figurata la scena di modo che Abramo, Isacco, la mano parlante dalle nuvole, l'arula accesa stanno a destra; e a sinistra la pecora legata col funicello all'albero: i particolari storici precedenti sono omessi. E stile di Cosma di riunire in un sol quadro alcuni particolari scelti, che riguardano più scene di un avvenimento: io il farò notare anche nella tavola 150, 1.

Il Codice di Firenze, a pagina 113 versa, rappresenta Adamo ed Eva. Adamo, con barba e capelli bianchi, in tunica azzurra e pallio giallo, con nimbo d'oro intorno al capo e volume nella destra: Eva veste tunica azzurra e pallio rosso.

2. (Cod. pag. 113). Figura grandiosa, ma qui ridotta, di Abele pastore di pecore: ΑΒΕΛ ΠΟΙΜΗΝ ΠΡΟΒΑΤΩΝ. E cinto di nimbo e veste una pelle di pecora alla esomide, ed ha in mano il baston pastorale vòlto in contrario, cioè colla estremità ricurva verso la terra, e intorno tre pecore ed un capro, tutti col proprio collare. La sua attitudine è la propria dei pastori, che incrociar sogliono i piedi. Nel Codice fiorentino, a pagina 116, Abele ha in mano una verga o sia bastone dritto, e insieme con le pecore e le capre vi si vede anche un cane mandriano.

3. (Cod. pag. 114). Noè coll'arca. Quest'arca (n° 4) è rappresentata come piramide tronca, a tre gradini o piani; è coperta dal tetto, ed ha una finestra da un solo lato. Noè, ΝΩΕ, veste tunica verde e pallio rosso: ha dappresso, a sinistra, una colomba di color paonazzo, con ramoscello nel rostro. Dalla parte destra si vede la colomba che egli mandò fuori dell'arca la prima volta, ed è di color verde azzurro, con becco e piedi di color rosso. Il Codice fiorentino, a pagina 119, varia questa rappresentanza: Noè sta accanto all'arca, che è quadrata e termina a tetto acuminato, con frontone e timpano nel quale è aperta la finestra. Appiè dell'arca è figurato il corvo che si fa pasto di un cadavere galleggiante; a destra la colomba col ramo di olivo nel becco.

TAVOLA CXLIII.

1. (Cod. pag. 119 v.). La vocazione di Mosè è espressa in due scene. La prima è a sinistra del quadro: ivi la mano celeste, sporge da un segmento di verde chiaro, che dinota la nuvola, col gesto del pollice unito all'anulare, parla a Mosè, il quale è cinto di nimbo, veste da pastore, in tunica rossa priva di maniche, ornata sugli omeri di due auree pezzuole rotonde, sul petto di doppia filza di perle addogata, e all'orlo di due pezzuole d'oro quadrate, ed è cinto ai fianchi di una fascia fimbriata che egli si è annodata davanti, ma porta i piè nudi. Egli avendo in mano un bastone, a cui sembra appoggiarsi, e intorno tre pecore e tre capre con collare e in varie attitudini, guarda in alto alla mano che il chiama. L'iscrizione non va d'accordo colla rappresentanza, perocchè dice che Mosè guarda il rovo, ΜΩΥΣΗΣ ΘΕΩΡΩΝ ΤΗΝ ΒΑΤΟΝ, il quale non è qui espresso, ma nella scena seguente, ove mirasi lo stesso Mosè cinto di nimbo, ma in altro abito. Ei veste tunica podère verde, listata di porpora, ed ha un pallio rosso per sopravveste, col quale avendo velate le mani, accoglie il volume che la mano celeste gli porge dalle nuvole: è in sandali, ma gli stivaletti ὙΠΟΔΗΜΑΤΑ si vedono posti da banda. Il monte Oreb, ΟΡΟΣ, ove pascolava il gregge, vedesi di sotto a destra, tutto intorno cinto di fiamme, e dinanzi a Mosè è figurato il rovo ardente, Ἡ ΒΆΤΟΣ, come un vaso dal quale si alza una gran fiamma, in quella guisa medesima che abbiamo veduto nella tavola precedente figurato il θυσιαστήριον, ossia *arula*. Il Codice di Firenze, ove queste due scene a pagina 137 son ripetute colla sola varietà che rappresenta tre pecore in luogo di sei, ha dipinto le fiamme che si elevano di mezzo all'erba verde, sotto la medesima denominazione Ἡ ΒΆΤΟΣ. Questa scena, messa a confronto con un sarcofago di Aix in Provenza, ci deve servir di guida per attribuire il vero significato a quelle scene, ove Mosè riceve dalla mano celeste un volume. Imperocchè altra cosa è ricevere la legge, scritta sulle tavole, altra cosa si vuol rappresentare, quando, come qui, gli si porge un volume, il quale è simbolo della missione

affidatagli da Dio di liberare il suo popolo dalla servitù di Egitto. Dalla quale interpretazione risulta una bella conferma di quella già da me data alla simile scena, ove S. Pietro riceve da Cristo la missione di pascere il suo gregge, cioè di governare la Chiesa, come suo Vicario in terra. Nel Codice di Firenze a pagina 103 Mosè va al monte, ove Iddio il chiama, e porta in mano la verga: la nuvola è in alto, e invece del rovo il fuoco arde sopra una colonna e vi si legge, στύλος πυρός: la mano celeste non ha il volume, Aronne e gl'Israeliti stanno sul piano. Le tre zone, di mezzo alle quali appare la mano celeste, sono di tre colori: la più alta è verde, la mezzana verde carico, la estrema turchina.

2. (Cod. pag. 114). Il Patriarca Enoc ΕΝΩΧ ha barba e nimbo, veste tunica verde, pallio rosso con striscia verde all'orlo superiore e calza i sandali. Egli sta di prospetto ed ha la destra atteggiata al discorso. Cosma ha rappresentato dietro di lui un giovane, di colore assai livido, con capelli di color rosso fosco, il quale siede ad un banconcello coi ginocchi soprapposti, nudo della persona, e solo con breve pallio tragittato sulle cosce. Il gesto della mano che rifiuta, dinota che egli rifugge da quell'uomo, e la leggenda dice: ΘΑΝΑΤΟC ΑΥΤΟΝ ΑΠΟCΤΡΕΦΟΜΕΝΟC. Il sedere e il sovrapporre le ginocchia, proprio di chi attende, dimostrano, che la morte attende, ma invano, di far Enoc sua preda. Questa composizione trovasi in simil guisa ripetuta nel Codice fiorentino a pagina 118.

3. (Cod. pag. 116). Figura di Melchisedecco Re e sacerdote, ΜΕΛΧΙCΕΔῈΚ ΒΑCΙΛΕΥ̓C ΚΑΙ ἹΕΡΕΥ̓C, ornata di nimbo. Ha corta barba, e in capo una corona di color paonazzo, ornata di due fili di perle con monile nel mezzo. Veste calzari rossi, fregiati con un grappoletto di tre perle sopra il dorso del piede e al malleolo: ha tunica bianca fimbriata con larga striscia all'orlo ornata di rombi dorati e di perle. Ha clamide paonazza ritenuta sull'omero da una grossa fibula, dalla quale pende un filo di perle, ed è decorata dinanzi da larga pezza quadrata. Egli è in attitudine di pregare con le braccia distese e aperte. La simile imagine si trova nel Codice di Firenze a pagina 131.

4. (Cod. pag. 118). Isaac, ΙCΑΑΚ, imberbe e cinto di nimbo: veste tunica listata di color verde azzurro, pallio verde con striscia rossa al lembo superiore, ha sandali ai piedi, ed è in atto di parlare, avendo unito il pollice all'anulare. Il Codice di Firenze ci dà questa figura a pagina 134.

TAVOLA CXLIV.

1. (Cod. pag. 107). La scena che va in primo luogo è in basso, cioè nel piano. Quivi Mosè dimora dentro la nuvola, digiuno da quaranta giorni e quaranta notti: ΜΩΫCΗC ἘCΩΘΕΝ ΤΗ̂C ΝΕΦΕΛΗC ἌΒΡΩΤΟC ΔΙΑΜΕΙ̂ΝΑC ἩΜΈΡΑC ΤΕCCΑΡΆΚΟΝΤΑ ΚΑῚ ΝΎΚΤΑC ΤΕCCΑΡΆΚΟΝΤΑ. Mosè cinto il capo di nimbo vedesi sul monte Sina, ὌΡΟC CΙΝᾺ, prosteso e colle mani velate. Il monte è avvolto intorno da una nube, ΝΕΦΈΛΗ, a modo di zona di color verde. A sinistra è figurato il popolo, ΛΑὸC ἸΗΛΙΤΩ̂Ν, a guisa di attonito e compreso dallo stupore e dalla maraviglia, ΘΑΥΜΆΖΟΝΤΕC, al vedere il monte che divampa e fuma: uno di essi è in attitudine di pregare, col capo alquanto inchinato, gli occhi bassi e le mani protese. Un sol padiglione rappresenta gli accampamenti. La sua forma è notevole per la corta pelle che il copre di sopra, ed è a guisa di ombrella sostenuta da un palo nel centro e da altri pali intorno insieme congiunti per mezzo di stanghe decussate. Di questi pali, che regger devono intorno la tenda, due soltanto ne sono stati espressi, e vi si vedono in basso i cordoncini, ai quali si legavano i veli che loro si stendevano sopra. Nel fondo del quadro è figurato Mosè, cinto di nimbo, sulla cresta del Sina. Veste egli tunica verde e pallio rosso, e, volta indietro la faccia, stende le mani velate ricevendo le tavole della Legge dalla mano celeste che gliele porge di mezzo ad una zona verde, che esprime la nuvola. Mosè ha vòlto indietro la faccia per l'idea generale che si aveva allora, intorno al veder Dio; perocchè è scritto: colui, il quale mi vedrà, non vivrà: *non videbit me homo et vivet*. La Scrittura altro non dice, se non che Mosè fu ivi col Signore (Ex. XXXIV, 28): *Fuit ergo ibi cum Domino:* ma Cosma scrive ch'ei fu degnato di vedere il volto di Dio: ΔΟΞΑCΘΕῚC ΚΑῚ ΤΌΠΡΟCΩΠΟΝ ὙΠῸ ΤΟΥ̂ ΘΥ̂, e la pittura l'ha perciò figurato col viso rivolto indietro. Nè questa idea di guardare indietro è nuova: dacchè S. Cirillo (*Cat. in Acta*, ed. KRAM. p. 116) parlando di Mosè, che è chiamato dal rovo, in simil guisa glosando aggiugne, che torse indietro la faccia, quando Iddio gli si fe' vedere: ἐμφανῆ καθιστάντος ἀποστρέφει τὸ πρόσωπον ὁ Μωϋσῆς. Nè questa interpretazione è priva di buon fondamento, perchè il sacro testo dice che temette: ἔμφοβος δὲ γενόμενος: ed è proprio di chi

inorridisce il voltare altrove la faccia: onde a ragione S. Stefano negli Atti avverte, che Mosè preso da terrore non osava guardare: ἔντρομος δὲ γενόμενος οὐκ ἐτόλμα κατανοῆσαι. Le tavole della Legge son di color verde: l'epigrafe dice: ΜΩΥCΗC ΤῸΝ ΝΌΜΟΝ ΛΑΜΒΆΝΩΝ ΥΠῸ ΘΥ̂. Ancor qui vedesi da lungi il popolo, e dietro di esso un padiglione. Tre fanciulli in semplice tunica corta e cinta ai fianchi stanno a parte fra le due tende, e levano le mani come per dimostrare il loro stupore pel maraviglioso avvenimento.

2. (Cod. pag 116). Il recinto del tabernacolo era diviso in due parti da un velo, detto ΚΑΤΑΠΕΤΑCΜΑ; la prima parte a destra dicesi ΠΡΩΤΕΡΑ CΚΗΝΗ ΑΓΙΑ ΑΓΙΩΝ; la seconda Η ΕΞΩΤΕΡΑ CΚΗΝΗ ΑΓΙΑ; quivi dentro è il candelabro, Η ΛΥΚΝΙΑ, e la mensa detta di proposizione, Η ΤΡΑΠΕΖΑ: nella prima parte vedesi l'arca del testimonio: Η ΚΙΒΩΤΟC ΤΟΥ ΜΑΡΤΥΡΙΟΥ.

3. (Cod. pag. 117). È rappresentato il recinto medesimo del tabernacolo, ΑΥΛΗ ΤΗC CΚΗΝΗC, e dentro il tabernacolo nella prima parte a sinistra il recinto, dov'è l'arca, Η CΚΗΝΗ ΤΟΥ ΜΑΡΤΥΡΙΟΥ; nella seconda il candelabro, Η ΛΥΚΝΙΑ, e la mensa, Η ΤΡΑΠΕΖΑ; dal lato medesimo che è ad oriente vedesi la porta del tabernacolo: Η ΘΥΡΑ ΤΗC CΚΗΝΗC; e avanti si legge: ΕΧΟΥCΑ ΒΗΛΟΝ ΤΥΡΙΟΝ ΛΕΓΟΜΕΝΟΝ ΕΠΙΠΛΕΤΡΟ̄ (forse ΕΠΙΜΕΤΡΟΝ. Vedi il capo XXVI, 12). Favorino spiega Αὐλή in questo modo: ὁ περιτετειχισμένος καὶ ὕπαιθρος τόπος. Le quattro regioni son segnate coi proprii nomi, una per parte ai quattro lati del tabernacolo: a sinistra ΔΥCΗC, a destra ΑΝΑΤΟΛΗ, in alto ΒΟΡΡΑC, in basso ΝΟΤΟC. Il Codice di Firenze rappresenta a suo modo in tre luoghi (pag. 107 e pagg. 125, 126, 128) il tabernacolo cogli strumenti del culto. A pagina 107 alla mensa, all'arca, al candelabro aggiugne la verga, ῥαυδος, il vaso, στάμνος, le tavole, αἱ πλακές, il serpe, ὄφις; a pagina 124, il velo primario, σκέπας κατὰ πρῶτα, gli anelli, κρίκοι, e l'ansa, ἀγκύλη, e a pagina 126 la mensa, τράπεζα, e il candelabro, λυχνιά ἑπτάμυξος, con tutte le sue parti. Sono queste i τρεῖς καλαμίσκοι, il κρίκος, il κρατὴρ τορνευτός, il καυλὸς. Nel Codice fiorentino, a pagina 127 versa, trovasi riprodotta questa rappresentanza, e a pagina 128 la ἡ αὐλὴ τῆς σκηνῆς. Inoltre a pagina 225 si riproducono alcuni obietti: la mensa, τράπεζα, la verga di Aronne, ῥάβδος, il candelabro, λυχνία, il vaso della manna, στάμνος, le tavole della Legge, αἱ πλακές, il serpe di bronzo, ὄφις χαλκός (sic). Il disegno datoci dal Codice Vaticano ha per errore trasposte le due parti del tabernacolo; perocchè non è la prima parte quella ov'è l'arca, sibbene la seconda: la σκηνὴ πρώτη (HEBR. IX, 2) è il *Sanctum*, e la σκηνὴ δευτέρα è il *Sanctum sanctorum*. Cambiar quindi si conviene e porre la πρωτέρα σκηνή, ἅγια, ov'è il candelabro e la mensa dei pani, e vi dovrebbe essere in mezzo l'altare del timiama, ma è stato omesso; la δευτέρα σκηνὴ, ἅγια ἁγίων, dev'esser posta ov'è l'arca del testamento.

4. 5. (Cod. pag. 118 v.). Giuda, ΙΟΥΔΑC, e Giacobbe, ΙΑΚΩΒ, ambedue cinti del nimbo: ambedue parlano, e sono ambedue imberbi, e vestono una tunica addogata di verde azzurro, e sopra un pallio rosso con larga striscia verde cucita ai due lembi, e calzano sandali. Questi due personaggi stanno insieme uniti nel Codice, e parlano fra loro col gesto del pollice congiunto all'anulare. Questo soggetto si vede riprodotto nel Codice di Firenze a pagina 135, ma ivi Giacobbe ha barba e capelli bianchi.

TAVOLA CXLV.

1. (Cod. pag. 110). In questa pittura è figurato il tabernacolo CΚΗΝΗ, coperto di pelli quadrate alternamente rosse e verdi, (EXOD. XXXVI, 19), intorno al quale si veggono a destra Mosè, ΜΩΥCΗC, Aronne, ΑΑΡΩΝ, e agli altri tre lati i Leviti, ΛΕΥΙΤΑΙ, al numero di sette. Mosè è imberbe, cinto di nimbo, e veste tunica verde e pallio rosso. Aronne è barbato, veste tunica verde e pallio giallo, ed ha sulla fronte una laminetta verticale soltanto, essendo omesso il diadema. I Leviti vanno in tunica e pallio di varii colori, e sono tutti senza barba e atteggiati ad un modo. Questi nove personaggi sono tutti a piè nudi, e stanno dentro un quadrato, fuori del quale è un secondo quadrato il cui campo è diviso in dodici aree, e dentro a ciascuna tre o quattro o cinque Israeliti in abito militare, secondo l'ordine delle tribù. Hanno scarpe alte fino al malleolo, e allacciate intorno al piede, vestono calzoni verdi, tunica rossa, e sopra essa la corazza di metallo, significato dal colore, che è giallo, cinta da larga fascia verde ritenuta sulle spalle da due fasce più strette; e copronsi il capo con un elmo di metallo, sul cui vertice sorge una punta acuta: in mano portano la lancia, imbracciano un clipeo ed hanno la spada a tracolla. Sono figure intere soltanto quelle che si vedono dipinte innanzi

nel primo piano; quelle del secondo piano sono state rappresentate col solo busto.

2. (Cod. pag. 119). Il Montfaucon a pagina 197 stampò questa pittura, che esprime l'arca del testamento posta fra due sacerdoti, Zaccaria ed Abia. I due Cherubini, ΧΑΙΡΟΎΒ, ΧΑΙΡΟΎΒ, allato del propiziatorio, ΪΛΑΣΤΉΡΙΟΝ, hanno sei ale e quattro teste così disposte, che in mezzo vi appare la testa d'uomo, a destra la testa di bue, a sinistra la testa di leone, e in alto non la sola protoma, bensì un'intera aquila che sta di prospetto e ad ali semiaperte. Delle sei ali, due si congiungon di sopra e due di sotto, e le penne sono fregiate per tutto di occhi: due mani sporgono a destra e a sinistra delle tre teste. L'arca, Ἡ ΚΙΒΩΤῸΣ ΤΟ͂Υ ΜΑΡΤΥΡΊΟΥ, è simile all'armario giudaico dei sacri Codici, qual si vede figurato sui Vetri cimiteriali (tav. 495, nn. 1, 2, 3, 6, 7); ha due sportelli e il frontoncino ad arco. I due sacerdoti che stanno ai fianchi dell'arca e vi stendono sopra la mano son barbati e cinti del nimbo; inoltre sulla lor testa si eleva una specie di pileo alquanto conico, che rappresenta la curbasia, o mitra sacerdotale: hanno lunga tunica rossa, e sopra di essa l'efod turchino con fascia all'orlo, e lo stringono con largo cinto ai fianchi: portano per sopravvesta un pallio verde, che è affibbiato sull'omero destro, ed ambedue tengono in mano la verga o scettro, insegna della dignità loro. Sono questi, come ho detto, i due sacerdoti Zaccaria ed Abia. Il Montfaucon a pagina 202 e a pagina 298 segg. spiega il motivo della scelta di questi due sacerdoti.

TAVOLA CXLVI.

1. (Cod. pag. 121 v.). Graziosa parmi e ben intesa la composizione di questo quadro, nel cui centro Davide, ΔΑ͞Δ, è rappresentato assiso in trono in abito reale, con in mano la cetra, e presso di lui Salomone, ΣΟΛΟΜΩ͂Ν, stando in piedi colle mani celate sotto la clamide; ambedue hanno in capo la corona gemmata e sono cinti di nimbo. Il busto di Samuele, ΣΑΜΟΥΗΛ, domina in alto, cinto ancor esso di nimbo, e in basso è personificata la danza, ΟΡΧΗΣΗΣ, in forma di due giovani donne che ballano. Tutto il campo che è a destra e a sinistra del quadro si divide in sei aree circolari, in ciascuna delle quali è rappresentato uno dei cori musici instituiti dal Re Profeta. Vediamo i particolari. Samuello è in busto: ha capelli lunghi e bianchi discriminati sulla fronte, e barba aguzza; veste tunica verde, e per sopravvesta un pallio bianco. I sei cori sono chiusi in altrettanti cerchi messi in pianta, in ciascuno dei quali otto cantori seggono in giro, e fuori dell'area si legge il proprio nome a ciascuno.

Il primo a sinistra è il coro d'Iditun, ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ ΪΔΙΤΟΥ͂Μ; il secondo è il coro dei figli di Core, ΧΩΡΟΣ ΤΩΝ ΫΩΝ ΚΟΡΕ; il terzo è il coro di Etam l'israelita, ΧΟΡΟΣ ΕΘΑΜ ΤΟΥ ΙΗΛΙΤΟΥ. Il quarto coro, che è primo a destra, è il coro di Asaf, ΚΟΡΟΣ ΤΟΥ ΑΣΑΦ, il secondo è uno dei tre cori dei figli di Core, ΧΩΡΟΣ ΤΩΝ ΫΪΩΝ ΚΟΡΕ, il terzo è il coro di Mosè, uomo di Dio, ΚΟΡΟΣ ΜΩΣΕΩΣ Α͞ΝΟΥ ΓΟΥ Θ͞Υ.

David ha poca barba: cinge una corona cilindrica ornata di doppio filo di perle, con gemma nel mezzo; ha tunica verde e clamide rossa con calzari dello stesso colore fregiati al di sopra di tre perle: il suo trono non ha spalliera; ma è munito di piumaccio rosso, e di sgabello sul quale appoggia i piedi, movendo la destra in atto di parlare. Al fianco sinistro di lui è Salomone, cinto ancor esso di corona, ma ad un sol filaro di perle; veste tunica verde e clamide rossa, ed ha calzari simili a quelli del padre.

Nel basso è, come ho detto, personificata la danza. Due donzelle in capelli rossi cinti di tenia d'oro e annodati alla cervice: vestono tunica verde azzurro, priva del tutto di maniche, e non cucita sulle spalle ma abbottonata con gemme; una striscia di porpora corre intorno al lembo. Esse muovono insieme i piedi alla danza, tenendo colle due mani le due estremità di una leggera clamidetta che gonfia dal vento si accerchia loro sul capo; è questa di color rosso con frangia di verde azzurro. Una fascia purpurea loro cinge i fianchi, ed è annodata dinanzi; nude sono le loro braccia e le gambe fin sopra il ginocchio; i piedi puranco son nudi. Forza è dire, che le ballerine in tal costume si mostrassero in Alessandria all'epoca in che il Codice da Cosma fu dipinto.

2. (Cod. pag. 108). Aronne, ΑΑΡΩΝ, ha sul vertice il tutulo, o pileo conico di color verde: porta il nimbo ed è barbato: i suoi abiti sono tunica verde erba, efod, o tunica corta verde azzurro, pallio rosso, sandali con poca guiggia ai piedi:

ha in mano il turibolo, che è sospeso a tre catenelle, e nella sinistra la pisside dell' incenso. L' iscrizione greca che sta di sopra dice che questa è l'imagine di Aronne, gran Principe dei sacerdoti, veduto di dietro: ΑΑΡΩΝ ΜΕΓΑϹΑΡΧΙΕΡΕΥϹ ΟΠΙϹΤΟΦΑΝΗϹ. Ma l'imagine è invece rappresentata in iscorto.

3. Il medesimo Aronne è di nuovo figurato, secondo l' idea dell' autore, di prospetto, ΑΑΡΩΝ ΜΕΓΑϹΑΡΧΙΕΡΕΥϹ ΕΜΠΡΟϹΤΟΦΑΝΗϹ, ed è agevole intendere che lo scopo di Cosma fu di mostrare la forma degli abiti pontificali, la tunica podère, l' efod, o corta tunica a quella soprapposta, il pallio, le scarpe, e la tiara sacerdotale. Nel Codice fiorentino (pag. 130) Aronne è figurato senza nimbo e veramente ὀπιστοφανής.

4. (Cod. pag. 131). Geremia, ΪΕΡΕΜΙΑϹ, ha la barba rossastra, tunica verde azzurro, pallio rosso, sandali ai piedi, e parla tenendo un grosso libro nella sinistra velata.

5. (Cod. pag. 125). Il primo dei Profeti minori è Osea, ΩϹΙΈ. Poca barba, tunica verde, pallio giallo e alla esomide, libro nella sinistra velata, destra parlante, sandali ai piedi.

TAVOLA CXLVII.

1. (Cod. pag. 124 v.). Elia il Tesbite, ΗΛΊΑϹ Ὁ ΘΕϹΒΊΤΗϹ, stando a sedere sopra uno dei due cavalli che tirano il cocchio e reggendone le briglie, sale al cielo, donde appare la mano parlante di mezzo alla nuvola, che è di color verde, e si spicca un raggio di verde chiaro verso di lui. I cavalli spirano fiamme, hanno sella stretta da una fascia intorno alla pancia, e tirano un carro che ha timone ed asse con due ruote, ma non v'è sedile nè cassa. Egli è cinto di nimbo, ha barba bianca, tunica verde a maniche corte, e per cintura una larga fascia di colore arancio, e voltosi indietro gitta ad Eliseo la melote, o pelle villosa. Eliseo, cinto di nimbo, stende le mani al maestro che a lui s' invola. L' epigrafe dice che egli prende la melote: ἘΛΙϹΑΪ ΛΕΧΌΜΕΝΟϹ ΤΗΝ ΜΗΛΩΤΉΝ. Il sacro testo dice che Iddio rapì Elia nel turbine (IV Reg. c. II, 1), e più particolarmente al versicolo 11, narra che apparve un carro di fuoco con cavalli di fuoco, e separarono Elia da Eliseo, ed Elia ascese per turbine: *ecce currus igneus et equi ignei diviserunt utrumque; et ascendit Elias per turbinem in coelum;* e nell' Ecclesiastico (XLVIII, 9) si legge: *Qui receptus es in turbine ignis, in curru equorum igneorum.* L' epigrafe chiama il carro, carro di fuoco, ἍΡΜΑ ΠΥΡΌϹ: Eliseo vede il carro ed Elia che cavalca ed esclama: O padre, carro d' Israele e suo cavaliere: ΠΈΡ ΠΕΡ ἉΡΜΑ ΪΗΛ ΚΑῚ ἹΠΠΕῪϹ ἈΥΤΟΥ̃. Dietro il Profeta che cavalca vedesi il corvo con un pane in bocca. Nel basso è il Giordano, Ϊ́ΟΡΔΆΝΗϹ, nudo ma involto ai fianchi in breve pallio, che appoggiato all' urna rovescia presso un monte, ΟΡΌϹ, alza la destra sul capo e guarda quel prodigioso ascenso. Eliseo barbato e semicalvo veste tunica verde e pallio rosso, e calza i sandali. Nel Codice di Firenze a pagina 146 è riprodotta questa pittura con alcune varietà: il carro di Elia è tirato da quattro cavalli di color rosso: in vece del Giordano personificato, si vede solo l'acqua che scorre e vi è sopra scritto ιορδανης.

2. (Cod. pag. 126 v.). Ioel, ἸΩΗΛ, ha poca barba, tunica verde, pallio rosso, libro e gesto simile ai due Profeti descritti nella tavola precedente (nn. 4, 5).

3. Amos, ΑΜΩϹ, è imberbe, ha tunica verde, pallio rosso alla esomide, libro e gesto simile al precedente.

4. Giona, ΪΩΝΑϹ. Tre sole scene sono qui rappresentate, che riguardano la missione di Giona: vi si vede quando è ingoiato dal pistrice, quando è vomitato, e quando riposa sotto la pergola della cucuzza. La nave ha il timone e l'albero con l'antenna, che è sulla cima, a traverso, a cui è attaccata una vela verde: due marinai nudi traboccano Giona nelle acque del mare, ov' è ingoiato dal pistrice: ivi presso due delfini vedonsi guizzare fra le onde. A destra il pistrice vomita Giona sul lido: questa scena e la superiore sono alquanto monche, perchè la pergamena fu ritagliata. Sopra di questa pittura che esprime il Profeta vomitato dal pistrice, egli è figurato in atto di riposare sotto la cucuzza, con le gambe incrociate, e appoggiando il capo alla mano sinistra, colla destra rilasciata sulla coscia. Il pistrice ha qui la testa e il corpo di grifo, con coda, la quale termina in certe fantastiche pinne, che ai mostri marini sogliono attribuirsi. Nel Codice di Firenze, a pagina 149 versa, Giona è travolto da due marinai che sono nudi; egli però appar tuttavia vestito della tunica interiore, la quale corrisponde alla nostra camicia, ed ha le mani legate a tergo.

TAVOLA CXLVIII

1. Il quadro che a pagina 170 rappresenta Isaia col Re Ezechia è diviso in due piani. Nel piano superiore il Re ΕΖΕΚΙΑϹ ΒΑϹΙΛΕΥϹ, stando in piedi e fuori di letto, ode Isaia, ΗϹΑΙΑϹ Ο ΠΡΟΦΗΤΗϹ, che gli propone di scegliere se a conferma di ciò che gli ha profetizzato, brama vedere che il sole avanzi o retroceda dieci linee dell'orologio. Sono a destra tre messi spediti dal Re di Babilonia, i quali recano ad Ezechia i doni per la ricuperata salute. Nel piano inferiore il Re di Babilonia e i suoi cortigiani stupiscono guardando il sole che va indietro. Questa scena preceder dovea l'invio dei doni, ma è messa fuori del piano, perchè Cosma ha unito l'arrivo dei messi colla scena della promessa d'Isaia. Vediamo le particolarità della composizione. Ezechia è cinto di nimbo ed ha in capo una corona cilindrica ornata di doppio filo di perle e di tre foglie sulla fronte. Ha barba, ma tosata, e veste tunica azzurra con orlo dorato, clamide di porpora con pezza d'oro che ne fregia la banda dinanzi al petto, e calzari rossi con filza di perle al contorno del tomaio e ai malleoli. Una simile filza cinge l'estremo sbocco delle anassiridi reali. Il letto ha sponda obliqua dal lato del capezzale, e un materasso di color cilestro con pomelli di color rosso e dorati. Dinanzi ha un drappo, come tovagliuola rossa, con frangia verde pendente da quella parte del letto, ov'è lo sgabello. Isaia è in lunga barba, veste tunica verde azzurro, e pallio rossastro, e parla indicando col gesto, che propone al Re la scelta predetta. Alle spalle del Profeta si vedono, come ho notato, i messi del Re di Babilonia, ΠΡΕϹΒΕΥΤΈ (sic) ΒΑΒΥΛΩΝΟϹ, che sono tre; due hanno poca barba, quel di mezzo è imberbe, e portano in capo berretti verdi ornati in mezzo di due strisce rosse che girano intorno. Vestono tuniche, uno d'essi di color verde, due di giallo: diverso è in ciascuno il colore delle anassiridi, rosso, verde turchino, verde erba: le scarpe sono di color violaceo, e delle tre clamidi una è rossa, l'altra rosata, la terza verde erba. Portano i doni in pissidi, o scatole rotonde, di color giallo. Il Codice di Firenze a pagina 129 ha il solo dipinto del piano superiore e alquanto modificato. Vi sono figurati il Re, Isaia e i tre messi di Babilonia.

Nel piano inferiore a sinistra vedesi il prospetto della casa reale, ΟΙΚΟϹ ΕΖΕΚΙΟΥ, che ha forma di un padiglione sorretto da colonne verdi con capitelli dorati, architrave di color rosso, cupola turchina terminata in cima da pomo dorato. Vi si monta per quattro scalini in luogo dei dieci che sono nominati nella epigrafe soprascritta: ΟΙ ΔΕΚΑ ΑΝΑΒΑΘΜΟΙ; perocchè lo spazio manca. In alto a sinistra rifulge il sole a volto umano coronato di raggi, e si nota nella epigrafe, che retrocede: ΗΛΙΟϹ ΑΝΑΠΟΔΙΖΩΝ. A destra della casa di Ezechia è dipinto il Re di Babilonia con quattro dei grandi del regno attoniti alla vista del sole che retrograda, e l'additano l'uno all'altro. Sotto si legge: Merodac figlio di Aladan coi suoi grandi atterrito pel recesso del sole: Merodac, lo stesso che Berodac, è il nome del Re di Babilonia: ΜΕΩΔᾺΧ (sic) ΫΙΟϹ ΤΟΥ ΛΑΔᾺΝ ΕΚΠΛΗΤΤΟΜΕΝΟϹ ϹΥΝ ΤΟΙϹ ΜΕΓΙϹΤΑϹΙΝ ΑΥΤΟΥ ϹΠΙ ΤΩ ΑΝΑΠΟΔΙϹΜΩ ΤΟΥ ΗΛΙΟΥ. Accanto al Re è la leggenda: il Re dei Babilonesi: ΒΑϹΙΛΕΥϹ ΒΑΒΥΛΩΝΟϹ. Egli ha il capo cinto dal nimbo e un diadema cilestro in luogo della corona: ha poca barba, veste tunica verde azzurro con due pezzuole d'oro sul lembo, anassiridi rosse e clamide di porpora. I quattro megistani, tre barbati ed uno imberbe, copronsi il capo di berretti simili di forma a quelli dei tre messi. Vestono tuniche, anassiridi e clamide, ciascuno di un color diverso, rosso, giallo, rossastro, rosino, porpora, turchino, verde azzurro, violaceo, così combinati: il primo tunica violacea, anassiridi turchine, clamide di porpora; il secondo tunica verde erba, anassiridi gialle, clamide gialla; il terzo tunica verde azzurro, anassiridi rosse, clamide rosata; il quarto tunica rossa, anassiridi rosate, clamide verde.

2. (Cod. pag. 130). Isaia Profeta, ΗϹΑΪΑϹ Ὁ ΠΡΟΦΉΤΗϹ. È dipinta la visione del Profeta, descritta nel capo VI, versicolo 1-7. Vide egli il Signore sedente sopra un alto soglio elevato dal suolo, e la maestà divina riempiva il tempio: allato al soglio stavano due Serafini a sei ale ciascuno, due delle quali agitavano, con due coprivano la faccia del Signore, e con altre due gli coprivano i piedi e cantavano Santo, Santo, Santo, le quali parole sono scritte accanto alle loro imagini, ἍΓΙΟϹ, ΑΓΙΟϹ, ΑΓΙΟϹ, e dalla parte sinistra si compie il cantico dalla leggenda: Κ̄ ϹΑΒΑὮΘ. ΠΛΉΡΟϹ Ο ΟΫΝ̄ΟϹ ΚΑῚ Η ΓΗ̄ ΓΗ̄Ϲ ΔΌΞΗϹ ΑΥΤΟΥ.

Al suono di quelle voci il sopraliminare della porta si scosse, e il tempio si empì di nebbia. Al Profeta pareva di non aver parole, anzi di aver le labbra si impure che non

osava muoverle per narrare agli Ebrei la gloria della maestà divina. Ed ecco vede spiccarsi dal trono un Serafino, e preso colle molle un carbone ΛΑΒΗϹ ЄΧΟΥϹΑ ΤΟΝ ἈΝΘΡΑΚΑ, dice l'epigrafe, tra quelli che ardevano sull'ara del tempio, gli toccò con esso le labbra e gliele purificò siccome ivi si legge: ΤΟΥΤ ἈΦΕΛΕΙ ΤΑϹ ἉΜΑΡΤΙΑϹ ϹΟΥ.

Isaia vide certamente Gesù Cristo sotto umane sembianze (IOH. XII, 41). *Haec dixit Isaias, quando vidit gloriam eius, et locutus est de eo;* e Cosma il rappresenta e col carattere della imagine e coll'epigrafe sovrapposta, ΙϹ ΧϹ, dandogli poca barba, capelli di color castagno lunghi alla cervice, discriminati sulla fronte, e che lasciano le orecchie in parte scoperte. Veste una tunica verde carico, con lista gialla, pallio paonazzo, ed ha un libro dorato nella sinistra, parlando col pollice della destra unito all'anulare. Il trono sul quale siede è coperto di piumaccio rosso. I Serafini, ϹΕΡΑΦΕΙΜ, hanno sei grandi ali di verde azzurro, piedi umani nudi e testa giovanile. Ma quel Serafino che va da Isaia ha preso la consueta forma di Angelo, e veste tunica verde azzurro e pallio giallo, ha due ali, cinge il diadema, è fregiato del nimbo, porta nella sinistra il bastone, nella destra le molle col carbone ardente, e sta in atto di toccare le labbra d'Isaia, che ha piegato il ginocchio e atteggia le mani in guisa da esprimere il sentimento che ha della grazia celeste. Veste egli tunica verde e pallio rosso, ha capelli discriminati e lunghi alla cervice, e barba di color castagno.

TAVOLA CXLIX.

1. (Cod. pag. 132). Visione di Ezechiello. Il Profeta, ΙΕΖΕΚΙΗΛ, è in capelli e barba bianca, veste tunica verde con doppia lista rossa, pallio rosato con fodera verde, e sta in piedi sullo stereoma a destra del quadro, con atteggiamento umile e dimesso, mentre una mano celeste gli porge il volume dicendo: prendi mangia questo volume: ΛΑΒΕ ΦΑΓΕ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΙΔΑ ΤΑΥΤΗΝ. La visione è espressa in questo modo.

Sullo stereoma, o sia firmamento, che si spande a guisa di una zona orizzontale, colla epigrafe ΕΙΔΟϹ ϹΤΕΡΕΩΜΑΤΟϹ, poggia il trono di Dio, cinto intorno di una nube nella quale rifulge l'arco celeste di tre colori, di fuoco, di elettro e di zaffiro. L'epigrafe esteriore è questa: ἸΔΟϹ ΤΟΞΟΥ ΤΟΥ ΕΝ ΤΗ ΝΕΦΕΛΗ; l'interiore legge: ΕἸΔΟϹ ΠΥΡΟϹ ΕΙΔΟϹ ΕΛΕΚΤΡΟΥ ΕΙΔΟϹ ϹΑΦΦΕΙΡΟΥ. Se ne eccettui adunque il colore turchino che è quello della nuvola, gli altri colori, il verde, il rosso, il rosato detto color di fuoco di elettro e di saffiro appartengono all'iride. Sul trono siede il Signore Gesù, ΙϹ ΧϹ, che ha capelli color castagno e poca barba: veste tunica verde con lista dorata, pallio di porpora, ed appoggia la sinistra sopra un libro, e calza i sandali.

Sotto lo stereoma son dipinti quattro Cherubini di umana forma, come i due della visione di Isaia, se non che questi quattro hanno le mani che spandono col gesto di oranti: inoltre ciascun di loro ha sotto i piedi la ruota, che simboleggia il carro celeste di gloria; e una leggenda comune a tutti e quattro dichiara, che è quello il carro degli animali a quattro facce e a molti occhi, ΑΡΜΑ ΖΩΩΝ ΤΕΤΡΑΠΡΟϹΩΠΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΥΟΜΜΑΤΩΝ ΧΑΙΡΟΥΒΕἸΜ. Il che non si vede espresso, ma giova ad intendere qual fu l'imagine dipinta da Cosma.

2. (Cod. pag. 127). Abdia, ΑΒΔΙΟΥ, è barbato, veste tunica gialla con liste turchine, ed è in pallio rosso: ha il libro nella sinistra velata, e parla colla destra. Questa imagine dovea nelle mie tavole precedere il Giona, ma è stata posta in questo luogo, perchè non v'era spazio innanzi.

3. (Cod. pag. 126). Michea, ΜΙΚΑΙΑϹ, è barbato, ha tunica rossastra, pallio giallo, porta i sandali, ha la destra mano parlante coll'indice unito all'anulare, e si reca un libro nella sinistra velata.

4. (Cod. pag. 127 vers.). Naum, ΝΑΟΥΜ, è parimente barbato, ma la tunica è verde azzurro, il pallio è giallo con frangia verde, porta un libro nella sinistra velata ed ha la destra parlante.

5. Ambacum, ΑΜΒΑΚΥΜ, è barbato, veste tunica rossa con liste verdi e pallio verde, e calza i sandali.

TAVOLA CL.

1. (Cod. pag. 133). Daniele, ΔΑΝΙΗΛ, è imberbe, ha i capelli rossi, il capo cinto di nimbo, i pendenti agli orecchi, e sul vertice il pileo orientale che è di color verde. Veste una tunica verde con liste dorate e cinge una zona verde. I suoi calzari sono turchini, le loro legacce e quelle degli stivaletti sono d'oro, la clamide è rossa con fodera verde, e gli si vede affibbiata sul petto, con un monile di forma romboidale. Il suo gesto è il solito di orante, e sta fra due leoni respicienti, i quali sono proprio distintivo di questo Profeta La visione è da lui così descritta: Era di notte, ed ecco io sogno; e parevami vedere quattro bestie grandi che uscivano dal mare, l'una diversa dall'altra: la prima era una lionessa, la seconda un orso, la terza un pardo, la quarta aveva di proprio l'esser dalle altre assai dissimile e terribile. Il testo non dice qual bestia questa fosse. Cosma ha figurato un animale a testa e coda di ariete, i cui piedi hanno dita ed unghie: e seguendo l'interpretazione delle quattro bestie, che prefiguravano i quattro Imperi successivi, dei Babilonesi, dei Medi, dei Persiani e dei Macedoni, pose sopra ciascuna un personaggio che all'abito figurasse una di queste nazioni e vi scrisse l'epigrafe: Ā ΒΑΒΥΛΩΝΙΩΝ Β̄ ΜΗΔΩΝ Γ̄ ΠΕΡCΩΝ Δ̄ ΜΑΚΕΔΟΝΩΝ. E come Daniele vide un personaggio simile ad un uomo venire dall'alto sulle nuvole (capo VII, vers. 3), così Cosma figurò un uomo in sembiante giovanile, che scende dal cielo sopra una nebbia leggiera. Sono queste le parti che compongono il racconto profetico, unito da Cosma in un sol quadro: vediamo i particolari. L'uomo che scende dall'alto è cinto di nimbo: veste una tunica verde e un pallio rosso, nel quale involge la mano sinistra. Il cielo è turchino, e la nebbia sulla quale poggia i piedi ha un color misto fra verde chiaro e rossigno.

Di sotto al piano, ov'è Daniele e son rappresentate le quattro bestie che escon dal mare, quest'è l'ordine e queste son le divise degli uomini che le cavalcano.

La bestia del Regno di Babilonia è cavalcata da un uomo imberbe in tunica verde immanicata, anassiridi e clamide rossa con pileo conico in capo di color verde. Quella del Regno dei Medi ha sopra un uomo imberbe con tunica rosata a lunghe maniche e anassiridi rosse, clamide gialla e pileo conico rosso. Il Persiano è barbato, porta anassiridi rosse, tunica verde immanicata, clamide azzurra: il Macedone è imberbe, in tunica di verde azzurro immanicata, calzoni rossi, clamide di color di porpora ornata di una pezzuola d'oro: la bestia è coronata al pari dell'uomo che la cavalca. La corona dell'uomo è di lamina rossa con doppio filo di perle. Le clamidi di costoro sono affibbiate sull'omero destro e i loro piedi son muniti di stivaletti a mezza gamba.

2. (Cod. pag. 128). Sofonia, CΟΦΟΝΙΑC, imberbe, in tunica gialla con liste turchine e pallio verde: reca il libro nella sinistra velata e parla colla destra.

3. (Cod. ib. vers.). Aggeo, ΑΓΓΕΟC, imberbe, è in tunica rossa e pallio verde e porta un libro nella sinistra velata. Accanto a destra vedesi il tempio, Ο ΝΑΟC, in forma di edicola posta obliquamente. Egli indusse gli Ebrei a rifabbricare il tempio, e a Zorobabele predisse che dal suo lignaggio nascerebbe il Messia, e che renderebbe quel tempio venerabile pei suoi miracoli e i suoi insegnamenti. Reduce dall'esiglio cantò il primo l'*Alleluia* nel tempio già riedificato.

4. (Cod. pag. 129). Zaccaria, ΖΑΚΑΡΙΑC, ha bianca barba, tunica verde, pallio rosso, e porta nella sinistra un libro e una falce. Questi è il figlio di Barachia che tante cose predisse della Passione del Signore, imitando Ezechiele e Daniele, e fu imitato ancor esso dall'Evangelista Giovanni. Morì ucciso fra il tempio e l'altare (MATTH. XXIII, 35). Il tempio, le cui fondamenta erano gittate sotto Ciro (I, ESDR. III, 10), fu cominciato a rifabbricarsi alla metà del secondo anno del Re Dario (AGG. cap. I, vers. ult.; II, 1), essendo Zaccaria allor giovane (ZACH. II, 4), autore e promotore di quell'opera (I, ESDR. V, 1; VI, 14), ed egli pure il vide compito l'anno sesto di Dario (I, ESDR. VI, 15) e visse ancora molti anni. Cristo ricorda la sua morte (MATTH. XXIII), nè ben si appose S. Girolamo quando asserì che allora v'erano appena le vestigia e le ruine dell'antico tempio. La falce, ebraicamente מגל, che ei si reca in mano è quella che secondo la versione dei LXX (V, 1) gli fu mostrata in visione: e non il volume dagli Ebrei detto מגלה, che è la versione della Volgata. Di ciò vedi quanto ne ho detto nella descrizione del Codice di Zagba (pag. 58).

5. Malachia, ΜΑΛΑΚΙΑC. È barbato, ha tunica verde e pallio giallo, il volume nella sinistra velata e la destra parlante.

TAVOLA CLI.

(Cod. pag. 134). Questa bella composizione riunisce in un quadro, in alto i busti di Simeone il Giusto e di Anna la Profetessa, nel basso le intere figure di Gesù e di Maria, e le figure egualmente intere di Zaccaria e di Elisabetta e del Battista. Ciascun personaggio ha da presso un passo della Scrittura che singolarmente il riguarda, e ne esprime i sensi e la dignità.

1. Anna è a sinistra, col motto: Anna profetessa che vedendo Cristo il confessò Dio: ΑΝΝΑ ΠΡΟΦΕΤΗС (sic) ΑΝΘΟΜΟΛΟΓΟΥΜΕΝΗ ΤΩ ΘΩ. Ella è cinta di nimbo e velata di pallio rosso, ha le mani aperte ed elevate innanzi al petto, che è gesto di orante.

2. Simeone, СΥΜΕΩΝ, a destra, con capelli discriminati e barba bianca, veste tunica di verde azzurro e pallio bianco, e coll' indice della destra spiegato sembra additare il suo bel cantico, che tutto intero gli è scritto da lato: ΝΥΝ ΑΠΟΛΥΕΙС etc. fino ad ΙΗΛ.

3. Maria è da sinistra la prima, sol essa onorata dell' appellazione di ἁγία fra le pure creature, di che abbiamo un buon riscontro nella pittura dell' ipogeo di Alessandria (tav. 1058, n. 5), ove è scritto Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ. Ella è volta di terzo e tende ambedue le mani da un lato con quel gesto di orante, che le è proprio, quando si vede a piè della croce. Ha in capo un bianco velo, e sopra di esso un pallio di porpora; la tunica è violacea, le scarpe son rosse: presso di lei si leggono le profetiche parole tratte dal suo bel cantico: Ed ecco che da ora tutte le generazioni mi chiameranno beata: ΙΔΟΥ ΓΑΡ ΑΠΟ ΤΟΥ ΝΥΝ ΜΑΚΑΡΙΟΥСΙΝ ΜΕ ΠΑСΑΙ ΑΙ ΓΕΝΕΑΙ.

4. Indi è figurato il Redentore ΙС ΧС, con lisci e discriminati capelli e modica barba di color rosso fosco; è cinto dal nimbo crucigero, ha tunica violacea, listata d' oro, pallio di porpora nel quale s' involge alla esomide, sandali verdi, un volume nella sinistra, e parla. L' epigrafe che gli è scritta da piedi ricorda ciò che insegnò una volta agli Ebrei: La Legge e i Profeti fino a Giovanni mi prenunziarono: Ο ΝΟΜΟС ΚΑΙ ΟΙ ΠΡΟΦΗΤΕ (sic) ΕΩС ΙΩΑΝΝΟΥ ΠΡΟΕΚΗΡΥΞΑΝ.

5. La terza imagine è il Battista, ΙΩΑΝΝΗС Ο ΒΑΠΤΙСΤΗС, a sinistra di Cristo. Vi è figurato in lunghi capelli che gli cascano sulle spalle, ha barba di color rosso cupo, veste tunica podère di color giallo scuro, pallio violaceo, e nella sinistra porta la croce in asta, alla quale sembra accennare col gesto della mano destra. Il passo che vi si legge da presso dice: Ecco l'Agnello di Dio che toglie sopra di sè il peccato del mondo: ΙΔΕ Ο ΑΜΝΟС ΤΟΥ ΘΥ Ο ΑΙΡΩΝ ΤΗΝ ΑΜΑΡΤΙΑΝ ΤΟΥ ΚΟСΜΟΥ. L' insegna della croce, che porta anche nel musaico di S. Venanzio (tav. 272) e della cappella di S. Zenone ornata da Papa Pasquale I (tav. 288), dinota la Passione da lui prenunziata, quando diè a Cristo l' appellazione di agnello: φωνὴ Ἰωάννου προφήτου (scrive l' autore della lettera di S. Ignazio *ad Philipp.* 8) σημαίνουσα πάθος διὰ τῆς τοῦ ἀμνοῦ προσηγορίας.

6. Il quarto personaggio è Zaccaria, ΖΑΚΑΡΙΑС Ο ΙΕΡΕΥС. Ha i capelli lunghi e la barba rossa e sul vertice il tutulo della cidari pontificale: veste tunica immanicata di color verde e sopra di essa una seconda tunica a maniche corte, cioè l' efod, verde ancor essa, ma ornata sull' omero destro di una rotonda pezza d' oro; ha pallio rosso, orlato intorno di turchino: la fascia che il cinge è d' oro, e vi si vede introdotto un pugillare, o filatterio che sia; porta il turibolo nella sinistra, e la pisside, o teca per gl' incensi, nella destra. Presso di lui si leggono queste parole, cavate dal suo nobile cantico: E tu, o fanciullo, sarai denominato il Profeta di Dio Altissimo: ΚΑΙ СΟΙ (sic) ΠΑΙΔΙΟΝ ΠΡΟΦΗΤΗС ΥΨΙСΤΟΥ ΚΛΗΘΗСΕΙ.

7. L' ultima a destra è Elisabetta, con l' epigrafe: ΕΛΙСΑΒΕΤ. Η ΠΡΟΦΗ. Sta essa di fronte, ha veste violacea, scarpe rosse e pallio di giallo scuro, col quale si copre il capo: presso di lei si leggono le parole ch' ella pronunziò inspirata, quando vide la Vergine che veniva da lei, e rivelano il mistero della maternità: E donde è mai che mi accade di ricevere la madre del mio Signore che è venuta in mia casa? Κ ΠΟΘΕ ΜΟΙ ΤΟΥΤΟ ΟΠΗ Η ΜΗΡ ΤΟΥ ΚΥ ΜΟΥ ΗΛΘΗΝ ΠΡΟС ΜΕ.

8. (Cod. pag. 140). Questa è quella imagine di S. Pietro che fu pubblicata *ex vaticano codice manuscripto* da Nicolò

Alemanni (*De parietinis lateran.* ed. 2ª 1756, pag. 55). L'Apostolo in capelli e barba bianca, veste tunica verde azzurro listata di porpora e d'oro, ha pallio rosso alla esomide, e nella sinistra un volume, sul quale appoggia la destra, tenendo insieme tre chiavi infilzate in un anello.

9. (Cod. pag. 136 vers.). Imagine dell'Evangelista S. Matteo, ΜΑΤΘΕΟϹ (sic). È in capelli e barba bianca, veste tunica di verde azzurro con liste rosse, pallio rosso alla esomide; ha volume nella sinistra velata, e parla colla destra.

10. (Cod. pag. 137 vers.). S. Marco, ΜΑΡΚΟϹ. Ha capelli e barba rossiccia, tunica di verde azzurro listata di nero, pallio verde alla esomide, volume nella sinistra velata, e parla colla destra.

11. (Cod. pag. 138). S. Luca, ΛΟΥΚΑϹ. È in capelli corti ed ha barba sì, ma tosata: veste tunica di verde azzurro con liste rosse, ha pallio rosato, e il libro del suo Evangelo nella sinistra velata, sul quale appoggia la destra.

12. (Cod. pag. 80 vers.). S. Giovanni, ΙΩΑΝΝΗϹ. Ha capelli e barba bianca, tunica verde azzurro listata rosso, pallio di color giallo fosco indossato alla esomide, un libro nella sinistra e la destra aperta.

TAVOLA CLII.

1. (Cod. pag. 141). Il martirio del protomartire S. Stefano è ampiamente trattato in questa pittura. Il santo Diacono sta nel mezzo di un anfiteatro col ginocchio destro piegato a terra e le mani aperte da orante: dal podio o sia cinta dell'anfiteatro, sette Giudei e un ottavo più da presso gli tirano sassi per lapidarlo. Intanto appare dal cielo la mano di Dio che gli porge la corona. Saulo siede a destra, e tiene in guardia le clamidi deposte da coloro che lapidano. Questo è il concetto; veniamo ai particolari. Stefano è in tunica verde azzurro, ha pallio rosso alla esomide, è cinto di nimbo, e inoltre ha un' ombra di diadema d'argento, la quale ora mi avvedo che manca nella tavola: con esso è significato il nome che porta di corona. Ma la corona che Iddio gli porge dall'alto è ricca. Sopra di Stefano si legge la sua bella preghiera: Signor mio Gesù Cristo accogli il mio spirito: ΚΕ ΙΥ ΧΕ ΔΕΞΑΙ ΤΟ ΠΝΑ ΜΟΥ, e nel basso si leggono queste parole: Stefano il primo Martire lapidato dai Giudei: ϹΤΕΦΑΝΟϹ Ο ΠΡΟΤΟΜΑΡΤΥϹ ΛΙΘΑΖΟΜΕΝΟϹ ΥΠΟ ΤΩΝ ΙΟΥΔΑΙΩΝ. Otto sono i lapidanti, e vestono tuniche gialle, rosse, verdi, che hanno sulle spalle, e al lembo pezzuole rotonde, e in alcuni strisce di porpora gemmate: v'è anche taluno che porta una pezzuola quadrata di porpora dallo sbocco del collo fino allo stomaco, che può essere la borsa o teca del filatterio. Il pluteo dell'anfiteatro è verde, ed ha tre uscite sull'arena e quattro finestre, nei cui intramezzi è dipinto un fiore sullo stelo. Sopra coloro che lanciano pietre è scritto: Popolo di Giudei che lapidano Stefano: ΛΑΟϹ ΙΟΥΔΑΙΩΝ ΛΙΘΑΖΟΥΝΤΟΝ (sic) ϹΤΕΦΑΝΟΝ. Le pietre da loro tirate vedonsi far bella corona al Martire, al numero di tredici. Il cielo di sopra è turchino, la corona tenuta dalla mano celeste è una lamina cilindrica a tre fili di perle, con grosso gioiello nel mezzo.

Saulo stende la destra, sedendo accanto alle vesti: egli è figurato col tipo suo caratteristico, testa semicalva, barba rossigna; veste tunica verde azzurro e pallio giallo, ma per anticipazione porta il capo cinto di nimbo. Sopra si legge: Saulo che guarda i pallii di coloro che tolgono di vita Stefano: ϹΑΥΛΟϹ ΦΥΛΑΤΤΩΝ ΤΑ ΙΜΑΤΙΑ · ΤΩΝ ΑΝΑΙΡΟΥΝΤΩΝ ΤΟΝ ϹΤΕΦΑΝΟΝ. Nel Codice di Firenze, a pagina 170, vedesi espresso il soggetto medesimo con qualche variante, ed è diviso in due quadri: nel primo, Paolo siede in sedia con piumaccio; i Giudei lapidanti son sei, e stanno in atto di levarsi le tuniche: nel secondo quadro, a pag. 170 versa, Stefano ginocchione alza le mani; dall'alto la mano celeste porta la corona; a destra appare Gerusalemme sopra un monte; due Giudei vestiti di tunica alzano la mano armata di pietre per lapidare Stefano. Saulo siede sopra le vesti dei Giudei, e vi si ripete la leggenda del quadro antecedente accanto a S. Paolo; inoltre si legge sopra i due Giudei; ΛΑΟϹ ΕΒΡΑΙΩΝ ΛΙΘΑΖΟΝΤΩΝ ΤΟΝ ϹΤΕΦΑΝΟΝ.

2. Cosma dipinge a pagina 147 l'orbita del sole, dentro alla quale appare il busto del pianeta con volto imberbe, capelli ricci e corti, corona di dodici raggi legata dietro l'occipite con fettucce che vanno a svolazzo: la clamide è affibbiata sull'omero destro. Egli vibra sei raggi di luce sul globo terrestre, e lo scolio scritto accanto avverte, che

questa rappresentanza è secondo altra dottrina: ΟΙ ЄΞѠΘЄΝ ΤΟ CΧΗΜΑ ΤΟΥΤΟ ΫΠΟΠΟΙΟЄΝΤΑΙ. Cosma insegna che il sole gira orizzontalmente intorno la terra. Il busto del sole coronato di raggi e dentro un disco rosso si vede a pagina 189 del Codice di Firenze.

3. (Cod. pag. 115 vers.). Sono rappresentati i dodici mesi dell' anno sopra una zona circolare divisa in dodici parti: in ciascun segmento si vedon rappresentati due Angeli cinti di nimbo, sospesi a volo colle mani distese innanzi. Il sole che nasce, ΗΛΙΟC ΑΝΑΤЄΛΛѠΝ, è figurato come globo rosso cinto da una zona di porpora, e gli è dato un Angelo senz' ali, che il sostiene; al sole che tramonta, ΗΛΙΟC ΔΥΝѠΝ, ne è dato un altro simile, ma il globo del pianeta è verde. Questo zodiaco cosmiano gira intorno alla terra, che Cosma sostiene in tutta la sua opera, che è di forma conica.

4. E figurato l' atrio del tabernacolo, ΑΥΛΗ, ed ΑΥΛΗ ΤΗC CΚΗΝΗC, intorno cinto dalle tende: l' ingresso è a destra, dove si legge perciò scritto, ЄICΟΔΟC, e dicesi anche, ΑΝΑΤΟΛΗ perchè ad oriente: il settentrione, ΑΡΚΤΟC, è di sopra. Nel mezzo dell' atrio è il tabernacolo, coperto delle pelli quadrate di color rosso e manovrate per mezzo degli anelli e delle funi, Η CΚΗΝΗ ΚΑΤΑΚЄΚΑΛΥΜЄΝΗ ΚΑΙ ΑΠΟΤЄΤΑΜЄΝΗ ΔΙΑ ΤѠΝ ΚΑΛѠΝ ΚΑΙ ΚΡΙΚѠ̄. L' atrio del tabernacolo è figurato a pagina 128 nel Codice di Firenze.

TAVOLA CLIII.

1. (Cod. pag. 142). La conversione di Saulo è il soggetto di questo grandioso dipinto. Vi si vede S. Paolo rappresentato quattro volte, e sempre al modo medesimo, quando ascolta la voce celeste, quando caduto a terra e accecato dimanda chi è che gli parla, quando è instruito da Anania: e finalmente vi è figurato solo, in forma di Apostolo. Questa imagine, che ne rappresenta il tipo adottato in quella epoca dall' arte, occupa il centro della composizione, ed ha le forme e gli abiti medesimi che nelle altre scene di questa tavola e della precedente; la soprascritta è ΠΑΥΛΟC, non più CΑΥΛΟC. Egli porta un volume, simbolo dell' Apostolato, e fa gesto di parlare unendo il pollice all' anulare.

Apresi la scena a sinistra col viaggio di Saulo da Gerusalemme, ΪЄΡΟΥCΑΛΗΜ, a Damasco, ΔΑΜΑCΚÒC, le quali città sono rappresentate in alto del quadro, cinte di mura e di torri, con porte tra mezzo. Saulo è semicalvo, veste tunica verde azzurro listata di rosso, ha un pallio rosato nel quale s' involge alla esomide, e attonito guarda in alto insieme con quelli che l' accompagnano, udita avendo una voce che grida: Saulo, Saulo, perchè mi perseguiti? CΑΫΛ CΑΫΛ ΤΙ ΜЄ ΔΙѠΚЄΙC: La nuvola onde viene la voce ha tre zone: la più alta di verde scialbo, la seconda verde, la terza turchina; i raggi che ne partono sono rossi: non vi è rappresentato Cristo e neanche la mano parlante. Saulo ha con sè due persone che vanno con lui: ΟΙ CΥΝ ΤѠ ΠΑΥΛѠ ΠΟΡЄΥΟΜЄΝΟΙ. Vestono questi tunica podère listata e sopra di essa la penula, il qual abito nei musaici di Ravenna è proprio dei Farisei.

A piè di questa rappresentanza è di nuovo figurato Saulo, CΑΥΛΟC, caduto a terra e cieco, che stende le mani velate a modo di orante, e così prosteso sulle ginocchia, dimanda, come si legge scritto presso di lui: Chi siete, o Signore! ΤΙC ЄΙ ΚЄ̄; La risposta che gli vien data dall' alto si vede posta accanto ai due raggi che escono dalle nuvole: Io son Gesù che tu perseguiti: ЄΓѠ ЄΙΜΙ ΙC̄. ѠΝ CΟΙ (sic) ΔΙѠΚЄΙC.

Alla parte destra del quadro ci si rappresenta Anania che va insieme con Paolo, e gli parla. L' epigrafe dice che egli cura Paolo: ΑΝΑΝΙΑC ΙѠΜЄΝΟC ΤΟΝ ΠΑΥΛΟΝ: ma Paolo ha gli occhi aperti, e vi si vede la pupilla; inoltre nella epigrafe posta accanto e or riferita, si chiama Paolo, non Saulo. Sembra quindi che il Cosma per prolessi rappresenti Paolo già guarito da Anania e battezzato, e nell' atto di conferire col discepolo di Cristo. Anania è barbato, Paolo veste un pallio verde chiaro. Il Codice di Firenze, a pagina 171, ci pone sott' occhio questa scena medesima. In alto è la nuvola, dalla quale partono raggi di color rosso verso Saulo, e vi si legge: CΑΟΥΛ CΑΟΥΛ ΤΙ ΜЄ ΔΙѠΚЄΙC. Saulo, stando di fronte, volgesi a guardare onde ode la voce e leva la destra. A sinistra è Gerusalemme, Η̄ ΙЄΡΥCΑΛΗΜ, a destra è Damasco, verso la quale città Anania mena Saulo, il quale appare cinto di nimbo.

2. (Cod. pag. 148). In questo quadro ha voluto Cosma rappresentarci il Giudizio universale. Gesù, cinto di nimbo crocigero, siede in alto sul trono, appoggiando la sinistra ad

un volume, la cui coperta è fregiata di sette gemme. Ha poca barba e capelli discriminati che raccolgonsi alla cervice, lasciando le orecchie in parte scoperte. Veste tunica violacea con lista d'oro, e pallio di porpora. Questa maestosa figura, in trono assisa, è intorno cinta da una zona ovoidale di color turchino, che rappresenta la nuvola o nebbia, la quale involge la Divinità e ne simboleggia la maestà e la gloria. Il piumaccio del trono è di color rosso; l'aria intorno è verde. Il trono è posto in fondo ad un'ampia nicchia ornata di romboidali filze di perle cosparse di gigli. Gesú parla e dice: Venite o benedetti di mio Padre, con ciò che segue: ΔΕΥΤΕ ΟΙ ΕΥΛΟΓΕΜΕΝΟΙ ΤΟΥ ΠΡ̅C ΜΟΥ ΚΑΙ ΤΑ ΕΞΕΙC (sic). Di sotto a questa grandiosa scena vedonsi gli spiriti celesti, gli uomini vivi e i morti, disposti gradatamente in tre piani l'uno all'altro sottoposti. Tutti alla voce del Figliuolo di Dio hanno levati in su gli occhi. Il piano superiore è tenuto dagli Angeli del cielo, ΑΓΓΕΛΟΙ ΕΠΟΥΡΑΝΙΟΙ. Sono otto, divisi in due gruppi uguali: vestono tuniche di verde azzurro con liste turchine, e pallii gialli alla esomide; sei di essi hanno i piè nudi, tutti portano bianco diadema in capo e ali verdi alle spalle. Il piano inferiore è degli uomini che sono sulla terra, Α̅Ν̅ΟΙ ΕΠΙΓΙΟΙ, divisi in due bande, sette dalla sinistra e sei dalla destra: hanno capelli biondi, sono imberbi, vestono tuniche azzurre e pallii, chi rosso, chi giallo, chi verde, alla esomide. Nel piano infimo sono figurati otto uomini, che si vedono essere usciti fuori della terra fino a mezzo il petto, nelle sembianze e nel costume del tutto simili a quei del piano secondo: la leggenda dice, che sono i morti dalle tombe risorti: ΝΕΚΡΟΙ ΑΝΙCΤΑΜΕΝΟΙ ΚΑΤΑΚΘΟΝΙΟΙ. Nel Codice fiorentino, a pagina 128 versa, ov'è figurata questa scena, gli Angeli, ΟΥΡΑΝΙΕΙ (sic), hanno ali, nimbi e bastoni; gli uomini, ΕΠΙΓΕΙΕΙ (sic), sono molti, tutti in busti e volti di prospetto; i morti, ΚΑΤΑΚΟΟΝΙΟΙ, non sono rappresentati risorti, ma avvolti nelle fasce, come mummie, e in numero di sei, tre a destra e tre a sinistra.

PITTURE

DELLA CHIESA SOTTERRANEA DI ROMA

DEDICATA

A S. CLEMENTE PAPA

PROEMIO

La Basilica di S. Clemente, alle radici del monte Celio creduta fino a pochi anni fra tutte le antiche Basiliche cristiane la sola intatta, era solita citarsi come modello di cristiana architettura primitiva. Oggi tutti sanno che essa non fu costruita prima del secolo XII: e che i marmi scolpiti, che l'adornano, sono stati levati dalla Basilica primitiva in parte arsa, in parte coperta di ruine dall' incendio a questa contrada messo da Roberto Guiscardo. Allora la Basilica primitiva fu riempita di terra e di calcinacci, e lasciate ivi le colonne al loro posto ne fu edificata un' altra al di sopra, trasportandovi le *transepta*, il coro, il pulpito e l'ambone di marmo, che Giovanni Papa, forse il II, come opina il Roller, (*Saint Clément de Rome*, Paris, 1873, p. 16), forse l' VIII, che anche chiamasi IX, vi aveva posto, come può senza difficoltà dedursi mettendo in confronto il monogramma , che è scolpito più volte su questi marmi, coi monogrammi delle monete papali. I moderni scrittori Giovanni l'Heureux (*Hagiogl.* pag. 41) e Niccolò Alemanni (*De pariet. later.* pag. 8), tennero che fosse questa la cifra di Niccolò I Papa (858-867), ma s' ingannarono. Poichè il nome di Giovanni si trova, come ho detto, sulle monete di Giovanni VIII (872-882) e di Giovanni IX (898-900) (Dom. Promis, *Monete dei Romani Pontefici*, t. IV, 8, 10, 11) così figurato, , cioè *Iohannis;* laddove le monete di Papa Niccolò I stampano assai diversamente il suo nome monogrammatico in questa forma, , *Nicolaus*.

Nella Basilica inferiore dicono che non vi ha vestigio d' incendio. Parla nondimeno di altare abbruciato e fatto in pezzi l'epigrafe che si legge in S. Clemente, il cui tenore è, che Papa Pasquale II, ai 9 di giugno del 1111, duodecimo del suo pontificato, *iussit cavare sub altari quod prius combustum et confractum fuerat, et invenit duas concas, unam porphyreticam et aliam ex proconisso, in quibus recondita erant sacra corpora supradictorum Sanctorum: in tertia vero die iussit undique musivo concas et desuper altare renovare ad memoriam et honorem Sanctorum.* Uopo è quindi conchiudere che le parti abbruciate e rotte siano state restaurate da Papa Pasquale II. Ma le rovine che avevano tutto intorno sollevato il livello del terreno, rendendo incomodo il celebrarvi i divini uffizii, avranno dipoi indotto alcun altro Papa a fabbricare disopra a questa una nuova Basilica, e ciò avvenne facilmente nel corso del secolo XII.

Nel lungo volger dei secoli, la Basilica primitiva era stata già più volte restaurata, e può presumersi con grande verosimiglianza, che in più volte ne furono ornate le pareti di sacre pitture: ma che nei restauri successivi, rinnovandosi gl' intonachi, le più vetuste pitture siano quasi interamente perite. Io non ve ne ho trovato se non due sole, che verosimilmente possono assegnarsi ad un'epoca alta, qual sarebbe quella di S. Leone I papa, del quale si legge che restaurò questa Basilica. Alcune altre pitture sembrano appartenere ai restauri di Adriano I. D'epoca certa è il bel dipinto

dell' Ascensione di Cristo (1), la cui composizione dicesi nell' epigramma sottoscritto essere più splendida e bella delle altre tutte, perchè fatta di studio di un prete di nome Leone, probabilmente molto rinomato in quella età, nella quale Leone IV governava la Chiesa; la cui imagine colla stele quadrata dietro il capo si vede dipinta nel medesimo quadro. Altre pitture ponno essere del secolo X; e altre certamente di poco precedono la costruzione della Basilica superiore, fra le quali debbono annoverarsi i quadri votivi messi da Benone di Rapiza, che vi fe' rappresentare alcuni racconti tolti dalla istoria antica di S. Clemente Papa, e le adornò di nomi e testi esplicativi, cavandoli dalla leggenda medesima; senza di che sarebbe oggidì impossibile interpretarne il senso.

Io intender voglio in ispecial modo di Sisinnio e della colonna che fa egli trascinare da' suoi ministri, credendo di far trascinar Clemente; ove la citata apocrifa leggenda fa che il Santo Papa dica: La durezza del cuor suo si è mutata in sasso: e perchè tu stimi che i sassi siano dèi, ben meritasti di strascinar sassi. *Duritia cordis sui in saxum conversa est, et quia saxa deos esse aestimas saxa trahere meruisti.* Il pittore invece trascrive: *ob duritiam cordis vestri saxa trahere meruisti,* e vi aggiunge alcune parole, che finge dette da Sisinnio, il quale in dialetto romano parla ai servi: *Fili de puta fali de reto colopalo.*

Ora descriverò quelle pitture, che o sicuramente o probabilmente antecedono il secolo IX.

TAVOLA CLIV.

Questa tavola e le due seguenti sono destinate a poche pitture, che non ci vengono dai Codici: esse fan seguito a quelle che rappresentano i ritratti dei Papi e alle Acheropite, che sono nelle prime tavole di questo volume. La ragione di così separarle dalle prime si è, perchè la più parte di esse appartengono ai secoli VII e VIII, e però stanno bene dopo i Codici del VI, e prima di quei, che o sono coevi o posteriori.

1. Do il primo posto a due figure contemporanee, che dirò di ritratto. Della prima rimane assai più di quello che si vede disegnato nelle opere finora date alla luce: non è solo una testa con parte del torace, ma un quasi intero personaggio, involto nella toga, che ha nella sinistra un libro aperto. Il sembiante il dimostra di età provetta. Non è dipinto sopra intonico, ma sulla parete costrutta di mattoni e scialbata. Il De Rossi (*Bull. arch. crist.* 1864, pag. 40) stima questa pittura della prima metà del secol IV.

2. L'altra imagine, della quale ci rimane il solo capo cinto del nimbo, è dipinta sopra intonico. Le sue fattezze hanno colla prima imagine una grande aria di famiglia; l'età è florida. Una mitra di rosso cupo, con una zona nel mezzo di linee bianche, le stringe intorno il capo di modo che occulta anche i ricci dei capelli.

Ai tempi forse di Papa Adriano I alcuni pilastri furono messi davanti alle colonne, senza dubbio affin di sorreggere l'architrave, che doveva essersi rotta in più parti. Noi li vediamo coperti d'intonichi e ornati d'imagini sacre: verosimilmente non furono costruiti tutti ad un tempo: le pitture altresì sono di tempi diversi. Ve ne ha di quelle che forse antecedono Leone IV, il quale si vede rappresentato ancor vivo nella pittura dell'Ascensione memorata più sopra. Ma questa è sopra il muro che chiude il vano fra un pilastro e una colonna, e la pittura della quale parlo, adorna quel pilastro medesimo. Essa ad alcuni è paruta anteriore

(1) Non aderisco all'opinione di coloro, dei quali l'autore del *Bullettino archeologico cristiano*, 1863, pagina 8, si dichiara soddisfatto, scrivendo, parergli che con buona ragione abbiano voluto in questo dipinto sia effigiata l'Assunzione al cielo della Beatissima Vergine. Non vi è composizione più nota di quella che rappresenta Cristo involto nella gloria e portato dagli Angeli in cielo alla vista dei Discepoli stupefatti, in mezzo ai quali vediamo fin dal VI secolo essere stata posta la Vergine SS.; di che basti ricordare il Codice siriaco di Firenze e le fiaschette di Monza. Il volere che in questa Ascensione sia compresa anche quella della Vergine pecca contro il senso storico e contraddice alle leggi dell'arte di comporre. La Vergine in questo dipinto è bensì posta in luogo più elevato, ma non perchè va in cielo, alla quale assunzione non avrebbe potuto mancare l'opera e il corteggio degli Angeli; e vie più, perchè il Redentore sale al cielo portato dagli spiriti celesti. Maria non è al solito posto di mezzo, perchè in questo luogo è uno scavato, che contenne facilmente qualche pietra portata da quel luogo del monte Oliveto, donde dicevasi il Redentore essere salito al cielo; e sappiamo essere stati soliti i pellegrini portarne seco qualche memoria nelle Chiese di Occidente.

a Papa Leone IV, perchè stimano che il muro siasi fabbricato quando il pilastro era già dipinto. A me par certo che tutta la Basilica avanti la pittura di Leone IV fosse ricca di sacre rappresentanze dipinte, perocchè l'epigramma scritto di sotto a questo quadro il dice chiaro, mentre afferma che quella pittura del prete Leone la vinceva su tutte le altre;

Quod haec prae cunctis splendet pictura decore
Componere hanc studuit presbyter ecce Leo.

Con tutto ciò non vedo come si possa provare che le predette pitture debbano essere anteriori di molto: bastando solo che vi fossero nella Basilica alcune pitture sol di poco tempo anteriori a quella dell'Ascensione, perchè l'autore di questa potesse vantare che il suo quadro era di merito superiore alle altre.

Vediamo ora delle pitture, a cui ho dato il primo posto, e sono a' miei occhi di grande importanza.

La prima, come ho detto, par certo che conservi il ritratto di un uomo nobile, vestito delle insegne del suo grado senatorio. E fa d'uopo considerare che questo ritratto è nella Basilica di S. Clemente, la quale fu costruita nella casa della famiglia dei Flavii, a cui appartenne lo stesso santo Pontefice Clemente (1). Le quali circostanze appena permettono dubitare, che quel nobil uomo non sia l'illustre Martire Flavio Clemente, cugino di Domiziano e suo collega ai fasci l'anno 95 (847), del quale scrive Svetonio (*in Dom.* XV), che fu ucciso quando appena avea chiuso l'anno della sua magistratura: *Patruelem suum virum contemptissimae inertiae tantum non ipso consulatu interemit.*

La seconda testa di ritratto, che è cinta del nimbo ed ha i capelli nascosti e velati da una fascia, mi rappresenta un costume solamente proprio delle vergini consecrate a Dio. Una vergine sacra, cinta di nimbo, nella Basilica di S. Clemente, è per verità un problema di facile soluzione; imperocchè non v'ha chi ignori la santa Vergine Flavia Domitilla nipote, per sorella, di Flavio Clemente, relegata nell'isola Ponza da Domiziano per causa di religione (Eus. *H. Eccl.* III, 18), e poi fatta Martire di Cristo.

Qui descriverò soltanto alcune pitture che si stimano anteriori a S. Leone IV, perchè mi sembrano di molta utilità alla mia Storia.

Sull'intonico del pilastro, che fa angolo colla parete ov'è dipinta l'Ascensione, vedonsi rappresentati i misteri della vita e della morte di Cristo colla discesa al Limbo. Onde si può argomentare con qualche verosimiglianza, che questa pittura sia contemporanea a quella del prete Leone; essendo l'Ascensione da costui figurata una continuazione dei misteri già dipinti sul contiguo pilastro. Sono quattro i quadri che rimangono; un quinto è perduto, e doveva rappresentare, a quanto sembra, la resurrezione di Lazaro, messa accanto al quadro che rappresenta il miracolo di Cana. Gli antichi hanno così talvolta compendiato i molti miracoli di Cristo, mettendo insieme il primo e l'ultimo.

Il quadro del miracolo di Cana è danneggiato nella parte inferiore, ove sono perite le idrie, e ci sarebbe stato assai arduo, o più veramente impossibile il definirlo, perchè imaginato e composto in modo nuovo e molto ideale; ma la epigrafe ARCHITRICLINVS ha tolto di mezzo ogni bisogno di discussione.

Gesù e la Vergine Madre sono fuori del triclinio presso le idrie, ora mancanti, sulle quali il Redentore stende la destra: ivi presente sta l'architriclino ed eleva la mano per istupore: in simile atteggiamento è la Vergine. Alcune persone si vedono dietro l'architriclino, e molte dietro di Cristo. Nel fondo a destra sono dipinte due colonne, ed una sembra sostenere il tetto del triclinio, e pare che l'altra sostenga una casa in forma di edicola: non v'è osservata la prospettiva scenica, nè l'aerea, che possa agevolare l'intelligenza del luogo, ove il pittore ha imaginato l'avvenimento. Della scena rappresentata entro il quadro a sinistra rimane solo in alto un'edicola del tutto simile a quella che vediamo in alto del quadro ora descritto.

Il quadro che è nel piano superiore a sinistra esprime Cristo crocifisso fra le balze del monte Moria, presente la Vergine Madre e l'Apostolo Giovanni. Gesù ha barba ed è in capelli discriminati e lunghi, che lasciano parte degli

(1) Egli è vero che questa parentela si afferma negli atti del martirio di S. Domitilla, che non sono in tutto autorevoli, secondo il Baronio (*ad ann. 68*, § XXXII Coll. *Acta SS.* t. III, *Maii*, pag. 8; De Rossi, *Bull. 1863*, pag. 90; la tradizione però che lega Clemente alla famiglia dei Flavii è convalidata da alcune prove di fatto. Il De Rossi che sembrava difficile, si è a quanto pare totalmente inchinato a riconoscere questa parentela. « Possibile, scrive egli (*Bull. arch. crist. 1865*, pag. 23), che per mero caso siasi trovato nella chiesa di S. Clemente il corpo di Flavio Clemente console e Martire, e la lapida sepolcrale appartenente ad una Glicera liberta di Flavia Domitilla moglie di Flavio Clemente console e Martire, e nipote di Vespasiano, zia della Flavia Domitilla vergine e Martire figlia di T. Flavio Sabino e di Plautilla? Durava ancora al medio evo ed era comunissima la tradizione di questo vincolo di sangue, ond'è che le ossa di Flavio Clemente e il marmo di Glicera dal suo primitivo posto furono qui traslocate. » Da questa tradizione sì antica riceve conferma l'opinion mia, che nel nobile personaggio che sostiene il libro degli Evangeli nella sinistra ravviso il Martire Flavio Clemente e nella donzella cinta il capo della Mitella propria delle Vergini, Flavia Domitilla.

orecchi scoperta: il capo appena inchinato vedesi cinto dal nimbo insignito della croce, le cui tre estremità hanno forma di tre raggi di luce. Le braccia del Redentore sono distese orizzontalmente, e si vede grondar sangue dalle mani ferite. Della persona, che è nuda, i soli fianchi son velati da un panno che non arriva al ginocchio. Sulla parte prominente della croce è posto un cartello ansato, ma non v'è leggenda. A sinistra, la Vergine cinta del nimbo, in tunica listata e pallio, a piè nudi, con un velo che le ammanta il capo, sta in atto di elevar gli occhi e le mani, spirando pietà nel sembiante e sommo dolore. L'Apostolo Giovanni, che è in tunica a larghe maniche e pallio alla esomide, solleva la sola destra guardando il Signore: ancor egli ha nimbo, nudi i piedi ed un sottil volume arrotolato nella sinistra.

Alla destra di questo quadro l'area è divisa in due piani. Il superiore, che è più piccolo per una metà dell'inferiore, rappresenta il sepolcro di Cristo: l'Angelo vi siede accanto, e parla a due donne che recano gli unguenti per ungere il corpo del Signore. Il sepolcro è tagliato nel monte a guisa di spelonca: non vi è porta, ma una trave al luogo delle imposte sorregge il cancello che chiude di sopra il mezzo tondo dell'arco; dalla qual trave pende il lume, che è dentro un vaso, per tre catenelle sospeso. Nell'interno della grotta si vede il sarcofago, ov'era il corpo del Signore, che è già risorto. L'Angelo ne avverte le due donne, le quali son venute a piè nudi; vestono tunica e pallio e portano una pisside. Una di esse ha il corpo velato, l'altra ha un alabastro nella sinistra parimente velata, e porta nella destra un volume. Sì l'Angelo e sì le due donne sono fregiate del nimbo.

Nel piano sottoposto è figurata la discesa agl'inferi di Cristo involto nella gloria. Egli è barbato, ha capelli lunghi e discriminati, che lasciano gli orecchi scoperti, veste tunica e pallio, ed è a piè nudi. Il nimbo che gli cinge il capo non è crocigero. I primi che gli si fanno incontro sono i due progenitori. Egli prende per mano Adamo. Questi veste tunica e pallio, ha barba aguzza e lunghi capelli discriminati sulla fronte, che intrecciati a spira scendono sugli omeri. Viene dietro di lui Eva, coperta e ammantata dal pallio, e stende verso il Redentore ambedue le braccia. Una simile rappresentanza si rivede in altra parete di questa Basilica, ma vi è aggiunta la figura dell'Orco disteso sul terreno all'ingresso dello speco, il quale si sforza di ritenere Adamo, avendogli poste le due mani una al piede e l'altra al ginocchio; e in quell'atto sentendo che alcuno il calpesta, volta il capo, e vede Cristo che, preso avendo Adamo per la destra, il trae fuori del limbo. L'Orco è di piccola statura, e coi capelli ricci, nudo e nero come Etiope: le sue membra divampano di fiamme, le quali vedonsi sparse anche pel vano dello speco, alla cui fosca luce appaiono qua e colà braccia e teste umane in esse avvolte.

3. CAPPELLA DI S. FELICITA ALLE TERME DI TITO. — Noto è in Roma il luogo ove sono le rovine delle Terme di Tito e lo scavo che di una parte di esse fu intrapreso al principio dell'anno 1812 colla direzione del Tuncioni, dal quale se n'ebbe una esatta pianta. Or in essi fu fatta e destò gran rumore la scoperta di una cappella dedicata a S. Felicita. Non è questa nel piano regolare delle Terme, sibbene alla estrema parte di un edifizio anteriore che a quelle terme servì di sostegno; e il Canina pensa, che siano avanzi della casa aurea di Nerone (*Indicazione antiquaria di Roma antica*, 1850, pag. 102). In cotesto edifizio pertanto si trovò la seconda stanza convertita in uso sacro e dedicato alla santa Martire Felicita, madre dei sette figliuoli che mandò innanzi al martirio nella persecuzione di M. Aurelio. La cappella ebbe vòlta a botte, che si trovò caduta, la stanza è lunga palmi 40, larga 22 e mezzo, alta 47 e mezzo. Il muro a destra comunicava colla stanza contigua per una porticina aperta posteriormente alla prima destinazione: le pareti erano dipinte a fresco. Innanzi alla stanza fu fatto un piccolo portico con pavimento a musaico che rappresentava due palme, le quali circondavano un tondo di marmo paonazzetto. Questo portico dava sopra un'antica strada lastricata di gran selci, che appariva posteriormente alzata a quel piano: questa via dalla parte semicircolare delle Terme si dirigeva al basso verso l'Anfiteatro e a quella strada che chiamasi lavicana (STEFANO PIALE, nelle *Mem. Enciclop.* del GUATTANI, Roma, 1817, pag. 154). La stanza come fu sgombrata, così apparve adorna di cristiane pitture, delle quali il Fea diede subito ragguaglio all'Accademia Romana di Archeologia, e fece sperare che ne farebbe un più lungo ed esatto ragionamento. Intanto molte copie si fecero delle sacre imagini, come afferma il Guattani (*l. cit.* pag. 153); io peraltro non ne conosco che due sole, una nella Biblioteca Vaticana, l'altra nel Kircheriano. Queste rappresentano la sola nicchia che è nella parete di fondo, ma le pitture delle pareti laterali non so che siano state disegnate; io ne darò la descrizione che il Piale ci ha lasciata a pagina 159. « Si vedeva a destra con stento, ed ora non vi è più, presso la cortina la figura stante di un uomo barbato e maturo, il cui volto ben dipinto era rivolto verso la sua destra, mentre colla mano sinistra accennava la santa, forse alla sua consorte, della quale rimaneva alla di lui destra una porzione di volto giovanile. Non restava che una porzione delle pitture, la quale ornava una volta i muri laterali dell'Oratorio: presso la nicchia era dipinto Daniele in mezzo a due leoni mansueti, nudo ed in atto di orare colle braccia e mani aperte: ma il giorno dopo lo scoprimento cadde l'intonaco e perì così la pittura. Perito è parimente in oggi altro quadretto simile che rappresentava i tre fanciulli ebrei nella fornace di Babilonia, vestiti, e in atto di orare: tanto il Daniele quanto i fanciulli avevano in testa la tiara persiana. Un altro quadro grande il doppio conteneva in mezzo a S. Pietro e a S. Paolo, figure

quasi al naturale, il Salvatore grande al vero che colla destra in alto e le dita in rito greco benediceva S. Pietro e stendeva la sinistra verso S. Paolo. Il S. Pietro non teneva le chiavi ma inalzava ambe le mani verso il Salvatore, S. Paolo faceva lo stesso con una mano e teneva la sinistra piegata sul petto. Maestoso era l'abito delle tre figure consistente in tunica e pallio ben disposto: avevano il nimbo intorno alla testa come lo hanno i Santi, ed il Salvatore nella nicchia; erano calzati di soli sandali ed avevano le gambe nude: la figura del S. Paolo era svanita ed in oggi lo sono anche le altre, anzi il S Pietro è del tutto perito. »

« È qui da notare come dal mezzo in su del Salvatore, sin da quando si scoprì la cappella, si vidde trasparire un disco in tinta rossa che non aveva che fare col rimanente del dipinto e molto meno col soggetto rappresentato. Ciò diede luogo a riconoscere esservi stato notoriamente su quelle pareti altre pitture di maggior solidità; lo che in appresso si è reso evidente, perchè disfatte sempre più le pitture cristiane si sono vedute qua e là sortire altre fasce rosse consimili condotte a fresco sull'intonaco sebbene rozzamente. Su di una di queste fasce a sinistra della porticina laterale si trovò il calendario antico alto once 13 e mezza e 16 e mezzo largo, in cui sopra l'intonaco fresco furono graffite in alto le teste delle sette deità, che dettero il nome ai giorni della settimana, Saturno, il Sole, la Luna, Marte, Mercurio, Giove e Venere: benchè era perito tutto il Saturno e mancava gran parte del Giove. » Qui segue la descrizione del calendario, che ometto; poscia il Piale nota che sulla parete medesima furono letti alcuni graffiti, uno dei quali in greca lingua, che era stato graffito sull'intonaco prima di essere ridipinto con soggetti cristiani, e che in altra fascia più bassa vi restava ancora graffito nel modo stesso ACHILLIS VIVAS. Di qua egli deduce che questa stanza prima di essere oratorio « ebbe un uso pubblico mediante il quale fu lecito di sgraffiare sul muro de'nomi e dei detti a proprio talento. » Io vi ho letto anche altri nomi, e in prima CASSI, di poi SAECVNDI diviso in due linee, indi ACHILLIS VIVAS che è riferito di sopra, poi IOVIA, e più basso IOVIA di nuovo (1), ed altre parole tronche quali sogliono trovarsi in questo genere di epigrafi graffite. Il Piale afferma (pag. 163) che il muro di fondo, ove è stata ricavata la nicchia, non è che un composto di frantumi di marmi, selci, tufi e sassi spezzati di ogni specie, impastati con molta calce e cattiva, e che deve dirsi fatta per chiudere tutti i vani delle terme allora che furono murate tutte le porte vicine ai medesimi; ond'è che il luogo divenne sacro assai tardi, come si conferma dallo stesso intonaco della nicchia, fatta con calce ed arena gialla, testimonio della più estrema miseria e barbarie. Le Terme furono frequentate fino al tempo in che i Goti tagliarono gli antichi aquedotti, cioè fino alla prima metà in circa del secolo VI: « dopo del qual tempo, opina il Piale, si potè convertire uno degli androni ad uso di oratorio. » Ma notar si conviene, che l'androne trasformato in Cappella non fa propriamente parte delle Terme, e però ben si potè adattare al sacro uso prima che le Terme rimanessero deserte.

Ora passiamo a descrivere la pittura della nicchia, che solo fu pubblicata, e della quale scriverò come di cosa perita, non rimanendone oggi quasi neanche la traccia.

« All'altezza della imposta era un fregio dipinto nel cui mezzo, dice il Piale (pag. 155), vi era stato l'agnello, ma non restava che il monticello su cui posava, dal quale sortivano i quattro fiumi. » Dalle quali parole si apprende che l'agnello fu supplito nelle copie della pittura, trovandosi egualmente nelle due predette, la Vaticana, che do qui incisa, e la Kircheriana; inoltre anche in quella che è data alla luce dal Guattani. « Alla destra dell'agnello erano sei pecore e altrettante alla sinistra; e tutte uscivano dalle porte delle due città di Betlemme e di Gerusalemme, le quali erano accennate sulla pittura originale; e con esse la composizione avea fine. Sotto questo fregio in una fascia rossa con caratteri bianchi alti tre dita ineguali ma non cattivi vi era scritto VICTOR · VOTVM · SVLVIT · 'E · PRO · VOTV · SVLVIT; parole, segue il Piale, che accennano all'adempimento di un voto fatto, che forse fu di convertire il sito in oratorio o di restaurarlo e dipingerlo. »

Una cortina verde, dipinta di qua e di là, ornava da due lati la nicchia incavata nel muro: dentro la nicchia era espressa la santa Martire Felicita velata ed orante in mezzo a'suoi sette figli, i quali portavano in mano le loro corone: Cristo appariva in busto di mezzo alle nuvole, cinto di nimbo scanalato a modo di conchiglia, ed aveva nella destra la corona meritata dalla santa Eroina; a destra e a sinistra della nicchia sorgevano due palme, e una fenice poggiava sopra quella palma che era a destra: finalmente si vedevano due piccole figure alla estremità inferiore della nicchia, che furono variamente spiegate: una d'esse portava una chiave, e l'altra forse anche l'aveva; stando ivi quasi due custodi del santuario. Le imagini descritte erano tutte insignite dei proprii nomi, e inoltre si leggevano nel campo a destra e a sinistra epigrafi dipinte in color rosso e in nero, le quali non furono ben copiate dal pittore, di cui potè servirsi il Guattani. Il Piale nella descrizione, a pagina 157, segue in parte questo disegno, ma affermando, che CONTVRBATVS

(1) Vi fu una legione detta *Iovia* e una turma dello stesso soprannome, che ambedue presero da Diocleziano.

copre molte lettere dell'epigrafe in rosso, mostra di aver avuto innanzi qualche altro disegno: dappoichè nel disegno del Guattani quel nome si vede scritto quasi interamente sul campo e non passa che sopra sole quattro lettere della epigrafe sottoposta.

Il Piale conobbe che in questa pittura v'hanno dei ritocchi; perocchè, parlando della fenice a pagina 157, dice che questa „ sembra un ibis, o una cicogna, tanto fu malamente ritoccato questo volatile con tinta nera! „ Egli ha ben ragione; ed io in conferma posso dire che sotto le epigrafi finora note ne ho scoperta una più vetusta, alla quale fu dato di bianco, quando vi si scrisse sopra in parte il *Sancta Felicitas martur*, di che ora dovrò dire.

La primitiva pittura non dava probabilmente il nimbo alla Santa Martire, ma in quella vece le eran disposte quattro croci ☧ intorno al capo, in mezzo alle quali, parte a destra, parte a sinistra, si leggeva FELICITAS. Sembra altresì che due soltanto, dei suoi figli portassero da principio il nome, che nel primo ritocco si aggiunse di poi a tutti. Così può spiegarsi come siano ripetuti i nomi MARTIALIS, ALEXANDER. La prima epigrafe votiva parmi sia quella che è scritta con miglior forma di carattere sopra la nicchia. Vittore è quegli che ha fatto dipingere per voto questa cappella: VICTOR VOTV(M) SVLVIT ET PRO VOTO SVLVIT; dove il *sulvit* per *solvit* devesi al dialetto popolare, come il RVRIBVS ARVA RIGANS nella epigrafe a musaico di S. Agnese, messo in luogo di RORIBVS, e in qualche marmo FRVNTE in luogo di FRONTE (Vedi la mia *Venafro,* p. 87).

Le iscrizioni votive, che si leggono nella nicchia accanto a santa Felicita, sono posteriori a quella di Vittore. La più antica di tutte parmi sia quella di una divota della Santa, di nome Felicita, la quale a nome delle matrone romane, come l'intendo io, scioglie il voto: FELICITAS CVLTRIX ROMANARVM VO SOLVIT. Le quali due ultime parole della epigrafe non furono lette dai primi scopritori del monumento, essendo allora coperte di scialbo.

Ignoto parmi l'autore che fece dipingere la terza epigrafe, se non deve dirsi che è la Felicita che sciolse il voto. Essa ci fa sapere che fece un voto di cerei alla Santa, e ne attesta la valevole intercessione e il patrocinio presso Dio, per coloro che nelle avversità non meritate a lei si raccomandano: SANCTA (l'original disegno, dal quale ho ritratta la mia edizione, legge SANITA) FELICITAS MARTVR MVLTVM PRAESTAS HOB VOTI CEREOR FELICITATES SPERARE INNOCENTES NON DESPERARE. Nella qual leggenda è da notarsi l'aspirazione messa davanti ad OB, a cui possiamo paragonare HOMN*e*, del musaico di S. Leone I in S. Paolo. Di più *ob*, che talvolta nei marmi trovasi aver dopo di sè l'ablativo, qui ha il genitivo. VOTI sta dunque in vece di VOTVM. La quarta epigrafe è di un CONTVRBATVS e forse anche di una MEMORANDA: questi, se non erro, son paghi di aver dipinto il loro nome. Il Piale credette che *Memoranda* fosse nome appellativo, e che significar dovesse che le epigrafi qui dipinte eran *ricordi*. Questi due nomi sono dipinti in color nero. A destra della imagine si legge parimente in nero: IPSA FORTVNA CŌSTET, che parmi esprima il desiderio del supplicante, che la buona fortuna non si muti, ma duri. Ai lati della Santa, e propriamente accanto alle mani oranti di lei, sono dipinte due croci monogrammatiche, accompagnate dalle lettere A Ω; una terza croce, ma senza le due lettere, è stata da me veduta accanto alla voce DESPE, il che mostra che ve ne doveva essere ancora un'altra al lato destro, sicchè S. Felicita appariva tutta intorno cinta da tali simboli. Sopra ciascuno dei figli di lei si legge il proprio nome con quest'ordine da sinistra a destra: SILIANVS (credo vi fosse scritto SILBANVS), MARTIALIS, FILIPVS, FELIX, VITALIS, ALESXADER, IENVARIVS (in luogo di IANVARIVS). L'ortografia o piuttosto scambio dell' A in E si è conservato nell'italiano Gennaro. Papa Bonifacio I fu assai divoto di S. Felicita, e molti doni offerse all'oratorio che edificò sul cimitero di via Salaria, ove riposava il corpo della santa Martire con S. Silvano suo figlio, e dove egli fu poi sepolto. Anche l'I iniziale trovasi dagli antichi mutato in G. Leggesi quindi GERONIMV (tav. 156), e GEROSALE, così scritto sull'imagine della Vergine in S. Massimino (tav. 485).

TAVOLA CLV

1. La basilica detta ora dei SS. Silvestro e Martino ha nei fondamenti un'altra chiesa, che costrutta da Papa Silvestro I portò il nome del fondatore S. Silvestro e fu parrocchia, e però denominossi Titolo ed ebbe il soprannome da un Equizio. La chiesa superiore fu fabbricata da Papa Simmaco e dedicata a S. Martino di Tours, ma non pare che ciò facesse l'anno 499, secondo del suo pontificato, come stima il Baronio (*Martyr. Rom.* 12 nov.), il quale allega le firme dei tre preti soscrittori del Concilio I romano, tenuto appunto in quell'anno, ove si appellano, *S. Martini tituli*

Equitii. Perocchè quell'aggiunta *S. Martini* sembra essersi fatta nelle copie di quel Concilio di epoca posteriore. I codici antichissimi, quali si reputano quelli della Biblioteca Colbertina (nn. 449, 1592), dove anche i nomi dei Vescovi e dei Preti sono disposti secondo il rito consueto, e non per ordine alfabetico, siccome nella edizione citata dal Baronio, omettono del tutto questa appellazione, scrivendo: *Felix presbyter tituli Equitii, Sebastianus presbyter tituli Equitii, Adeodatus presbyter tituli Aequitii.*

La basilica dunque, che chiamossi di S. Martino Turonense ai tempi di Papa Simmaco, cambiò poi nome, allorquando Papa Sergio II vi traslatò i corpi dei SS. Papi Silvestro e Martino, onde cominciossi a denominare dei SS. Silvestro e Martino: il qual nome le dà per anticipazione Anastasio, allorchè nella vita di Papa Simmaco scrive: *Basilicam S. Silvestri et Martini a fundamentis construxit iuxta Thermas traianas*, non essendo allora che il solo titolo di Equizio, detto di S. Silvestro, quando egli intraprese la costruzione della basilica superiore, dedicandola a S. Martino di Tours.

In questa chiesa di S. Silvestro, il D'Agincourt credette che si fossero scoperte la prima volta alcune pitture circa il 1800 dal P. Poujard, le quali egli assegnò all'epoca di S. Simmaco. Il predetto P. Poujard ne aveva cavato uno schizzo che io vidi nella Biblioteca Vaticana fra le schede del D'Agincourt, prima che queste fossero legate in volumi, dove non le ho più viste. V'era una soprascritta di mano del D'Agincourt, che diceva: *Figures retrouvées aux 1800 par le P. Poujard*, e le figure erano: Gesù sedente tra i SS. Pietro e Paolo e due altri Santi, uno dei quali, a destra, offriva a Cristo la sua corona. Il Poujard troppo poco vide e neanche rettamente. Dappoichè altre pitture stanno dirimpetto sulla parete opposta della cappella medesima, delle quali niente dice il D'Agincourt, e le une e le altre furono vedute assai tempo prima e indicate dal Martinelli e di poi dal Bianchini, che nelle note all'Anastasio *(Vita Symmachi)*, le descrive accuratamente così: *In cryptis primis dextrorsum ad ingressum sitis visuntur sacrae imagines Christi Domini considentis inter Apostolos Petrum et Paulum et Martyres Processum et Martinianum: et in pariete adverso imagines sanctarum Virginum: supersunt nomina* SCS PAVLVS SCS PROCESSVS SCA AGNES. Del resto l'imagine di Cristo, che parve assisa al Bianchini e fu così difatti delineata dal Poujard, sta invece in piedi, come l'ho io rappresentata, e parimente in tal guisa l'ho di poi veduta disegnata insieme colle altre fatte ritrarre dal Cardinal Francesco Barberini, così quelle che sono sulla parete a destra come quelle che sono su quella a sinistra e si conservano nel volume XIV in fine, pagine 47, 48 della Biblioteca Barberiniana. Il disegnatore non pertanto ha omesso di copiare le iscrizioni che si conservavano allora, come oggidì, sopra alcune di quelle imagini, ha posto due chiavi in mano a S. Pietro, e ha dato un libro invece della croce a S. Martiniano. Generalmente si crede, e il tenne anche il Bianchini per indubitato, che queste pitture siano state poste tra il 498-541, quando S. Simmaco governava la Chiesa: ma non è così; nè io le avrei fatte disegnare, perchè a parer mio posteriori al termine da me prefisso alla mia Storia, se non vi fossi stato astretto inopinatamente dal doverne fornire questa Tavola, che rimaneva vuota, quando non mi fu permesso di farvi disegnare le due pitture del Codice Vallicelliano, di che dirò appresso. Del resto, sarà utile il veder sott'occhio quali siano quelle pitture, che nei tempi andati e anche ai dì nostri si attribuiscono ad epoca così alta.

Un argomento decisivo per attribuir loro un'epoca posteriore all'844 stato sarebbe, se avessimo trovati dipinti i SS. Silvestro e Martino in luogo dei due Martiri Processo e Martiniano: ma la loro assenza non vale a dimostrare che precedano questa età, che è quella di Papa Sergio II, siccome il non vedervi rappresentato S. Martino di Tours non proverebbe che esse precedano Papa Simmaco.

La scelta dei due Santi Processo e Martiniano, che fa d'uopo supporre dal lato destro, fu con ogni probabilità fatta senz'altro riguardo, che la divozione di chi li fece dipingere, non altrimenti che la S. Agnese dell'opposta parete. Erano santi Martiri assai popolari in Roma, a motivo dei frequenti miracoli che sin dai tempi di S. Gregorio Magno ne avevano dilatato il culto. Conta egli nell'Omelia 32, recitata nella loro basilica, che frequentissime erano le guarigioni operate a quella loro tomba, e celebratissima la loro potenza sugli spiriti maligni: *Ad sanctorum martyrum corpora consistimus, fratres mei,... ecce miraculis coruscant: ad extincta namque eorum corpora viventes aegri veniunt et sanantur, periuri veniunt et a daemonio vexantur, daemoniaci veniunt et liberantur.*

2. Dirimpetto alla pittura che rappresenta il Signor Nostro fra i SS. Pietro e Paolo, Processo e Martiniano, è figurata la Vergine in mezzo a quattro sante, una delle quali soltanto ha conservato il proprio nome e si appella Agnese. Intorno alle altre si possono ben fare delle congetture e sarà sempre probabile che vi dovessero figurare le più celebrate in Roma. Fra queste non si può fare a meno di ricordare le sante Cecilia, Prassede, e Pudenziana. La Vergine ha il suo figlioletto nelle braccia, e ritrae l'attitudine della Odegetria di Costantinopoli, della quale ho trattato nella Dichiarazione della Tavola 107.

TAVOLA CLVI.

1. Dal Biscioni avevamo già questa singolar pittura (*Catalogo della Biblioteca Laurenziana*, vol. I, p. 34): ma io l'ho voluta riprodurre quale me la poteva dare la fotografia. E l'imagine di S. Marco, che vedesi dipinta nel Codice siriaco della Laurenziana (n. XL, pag. 84), il quale fu scritto nell'antica Edessa di Mesopotamia, chiamata Orfa ai tempi dello scrittore: e questi ci attesta di aver terminato quel Codice nell'anno 1068 (dei Greci) corrispondente all'anno 757 dell'era nostra. Il santo Evangelista vedesi ornato di nimbo, veste la tunica e il pallio, ha i sandali a' piedi, e recasi il libro del suo Vangelo nelle mani. Il pittore l'ha messo per onore su di una predella e dentro una nicchia decorata di fuori da due colonne.

2. La pittura che rappresenta S. Anastasio decollato trovasi introdotta nel *Museum Italicum* dei PP. Mabillon e Germain, che la stamparono qual si soleva disegnare in Roma nel 1686 (*Mus. Ital.* Lut. Paris. 1724, p. 142), quando essi visitarono la Chiesa alle tre fontane, o sia alla goccia sempre manante (V. p. 140). Similissima a questa è la stampa divulgata da Pier Fr. Foggini nella Nuova Appendice al corpo della Storia Bizantina (Roma, 1777, p. 305), dove egli diede alla luce l'encomio di S. Anastasio, e lo dimostrò scritto da Giorgio di Pisidia, secondo che Suida ne aveva lasciata memoria.

La chiesa, imprima dedicata a S. Maria *ad aquas salvias*, assunse il nome dei SS. Vincenzo ed Anastasio, quando vi furono traslocate le reliquie di questi due Santi; della qual traslazione l'epoca non è certa; ma siamo sicuri che la testa del santo Martire persiano, insieme colla pittura che la rappresenta recisa dal busto, era antica e rinomata in Roma fin dai tempi di Papa Costantino (708-715). I Legati di Papa Adriano I nel Concilio Niceno II (*Act.* IV) citarono questa pittura, come argomento del culto che prestar si deve alle sante imagini, attestando che al suo cospetto erano fugati i demonii.

Se per la testimonianza degli Atti S. Anastasio fu martirizzato l'anno diciassettesimo dell'Impero di Eraclio, corrispondente al 627 dell'era cristiana, non hanno dunque ragione coloro che il dicono martirizzato prima; nè Mariano Scoto, il quale pone che il venerando capo del Martire fosse portato a Roma l'anno 626, e neanche che gli si fosse dato il martirio l'anno 617. E probabile che la sacrosanta reliquia, colla imagine miracolosa, fosse trasportata dalla Palestina in Roma verso l'anno 636, nel quale Omar coi Saraceni si rese padrone di Gerusalemme, e nell'anno seguente fece conquista di Antiochia.

Della qual pittura dovendo io dare in questa mia Storia una stampa, non ebbi ricorso al Mabillon, nè al Foggini, ma ai migliori mezzi di riprodurla che oggi si hanno. Io ne feci rilevare una fotografia, e dopo aver bene studiato ed esaminato da presso l'originale, tenni che importasse molto il mandarvi un professore che alla perizia dell'arte congiungesse sagacità e pratica conoscenza dell'antico. E mi piacque prescegliere a tal uopo quel medesimo Capparoni, che a vederne la fotografia aveva dubitato dell'antichità di sì bel ritratto. Ma questi indi invece tornò convinto dell'autenticità sua, e tali osservazioni mi comunicò, che io stimo pregio dell'opera di porre qui innanzi ai miei lettori.

« La pittura, dic'egli, è di finissima tempera, e sembra certo che il volto del Santo non abbia alcun ritocco: i capelli e la barba invece sono mal restaurati, e ad olio, eccetto qualche capello, che qua e là rimane intatto nel giro del volto. Le ferite con gocce di sangue sulla fronte, e gli spruzzi pur di sangue, che si vedono sul collo, sono antichi; ma la massa rossa del collo reciso è tutta di restauro. Da qualche lieve scrostatura appare che il fondo antico del quadro era di color turchino, come l'aria, che si vede fra gli ornati della corona d'oro, la quale abbella la testa del Martire; ma un primo e un secondo restauro l'ha cambiata in nero. » Tutta la pittura è in tela, e questa tela appare in più luoghi bucata dai tarli della tavola, sulla quale era prima incollata: ora che è tolta dalla vecchia tavola, si è soprapposta ad una nuova, ma non incollata.

Il poema di Giorgio Pisida ritrae i particolari del martirio dagli Atti sincroni alla morte del Santo, scritti da un suo compagno monaco, testimonio di veduta; e questi ci son noti per opera dei Bollandisti, che li hanno ristampati ai 22 di gennaio, giorno assegnato nel Martirologio Romano alla commemorazione dei due Santi Vincenzo ed Anastasio. Leggesi in essi adunque, che S. Anastasio fu martirizzato

col laccio, τοῦ μαρτυρίου τῷ βρόχῳ, scrive Pisida (pag. 322), e che gli fu troncata la testa e mandata al re Cosroe. Questo segno impresso dal laccio doveva servire di ricognizione: ὅπως, dicon gli Atti, τὴν σφραγῖδα τῷ τυράννῳ τὴν περιαυχένιον ὑποδείξωσιν: esso vi si vede di fatti nella pittura; ma inoltre è notevole la ferita sgocciolante sangue, che gli è aperta sull'occhio destro, la quale dice il Foggini (nota 74, 106), che sia il marchio d'infamia, con che fu fatto bollare dal Prefetto di Cesarea, Marzoban, σφραγίσας, ὡς ἔθος Πέρσαις, τὸν ἅγιον: ma a me non pare, e stimo invece, che quel segno si debba ravvisare nella linea sanguigna impressa intorno al collo dal laccio, e che Pisida chiama ἡ σφραγὶς ἡ περιαυχένιος. Noi sappiamo invero, che il marchio imprimevasi d'ordinario sulla fronte, la quale *cicatricibus scindebatur*, secondo la frase di Petronio (*Satyr.*, p. 123), *cicatricibus deformabatur*, come si esprime Ulpiano *(L. locum § de usufr.)*; e dico d'ordinario, perchè il giureconsulto Caio (*Epit. Institution.* I, 1, § 3), parlando degli stimmatizzati, nomina non solo la faccia, ma si anche il corpo: *In quorum facie, vel corpore, quaecumque indicia, aut igne, aut ferro, impressa sunt.* Ma noi non sappiamo qual fosse l'uso persiano: e però dicendo Pisida, che a S. Anastasio fu impressa la stigma intorno al collo, e che fu stigmatizzato, come era costume dei Persiani, pare si possa indi dedurre che lo stigmatizzare in quella parte del corpo fosse persiano costume. La qual sentenza vediamo confermarsi dal Menéo greco, il quale dice che al Santo fu si crudelmente stretto il collo col laccio, che ei non poteva respirare, e narra poi che con un colpo di scure gli fu finalmente troncata la testa. Le quali cose stando così, forza è conchiudere, che di quella ferita che gli si vede in fronte non parlino gli Atti. S. Anastasio fu di condizione monaco, ma non per questo ci è lecito interpretare la pittura asserendo col Foggini che il capo di lui è coperto dalla cocolla. Ivi è invece un cattivo restauro ad olio, che di cocolla ha soltanto l'apparenza.

3. L'imagine di S. Prospero, S. PROSPERIUS (1), che rimane quasi intera, ce lo rappresenta cinto del nimbo, a barba e vertice raso, coi capelli tosati in corona: veste una tunica a larghe maniche, cinta da stretta coreggia ai fianchi, e reca un libro nella sinistra velata, poggiandovi sopra la destra. E di grande importanza questo antico ritratto del Santo, il primo monumento che se ne abbia, per dir qualche cosa di serio sulla condizione di lui, che rimaneva tuttavia nel buio; opinando alcuni che fosse Diacono, per due argomenti assai deboli: e perchè egli chiama il Diacono Leonzio suo fratello, e perchè da S. Agostino e da S. Celestino Papa è anteposto a un tal Flavio, che si sa essere stato semplice laico (2). Lo Schoenemann (*Bibl. histor. litt. PP. latin.* t. II) invece ha opinato come verosimilissimo, che non abbia mai avuto alcun uffizio clericale: *Ecclesiastico aliquo munere illum non functum esse verosimillimum.* Il Martirologio di Adone il dice notaio di Papa Leone il Grande; i manoscritti antichi e le antiche tradizioni l'hanno proclamato Vescovo di Riez *(Reiae Apollinares), Episcopus Regiensis*, barbaramente detto per *Reiensis;* ma la pittura della basilica di S. Clemente, che non lo rappresenta colle insegne di Vescovo, e neanche di Diacono, ci conferma ciò che si legge in una vita di lui manoscritta, aver egli lasciato la cura delle cose mondane ed essersi dato tutto alle divine: *relictis rebus saecularibus, ad divina se omnino negotia transtulisse.*

4. Devesi a Federico Odorici, l'abilissimo illustratore delle *Antichità Cristiane di Brescia*, l'aver messo in luce (tav. XII, parte II, pag. 65) e dichiarate le pitture di questo dittico, volgarmente conosciuto sotto nome di dittico boeziano e quiriniano, ora nel Museo di Brescia. Fin dal 1718 se ne aveva una stampa nel *Giornale dei Letterati d'Italia* (t. XXVIII, art. II, p. 39), detto dal Bottari *di Venezia* (vol. III, pag. 78); ma era ella, come avverte l'Odorici, sì mal interpretata, che meglio sarebbe stato non averla data alla luce.

Il dittico, nelle sculture esterne profano, non divenne sacro che quando nelle due pagine interne fu di sacre scritture ed imagini ornato. S. Giovanni Marone, Patriarca di Antiochia, scrittore siro del secolo VI (*ap.* ASSEMAN, *Cod. liturg. Eccl. univ.* lib. IV, pars II, pag. 367) notò, che le commemorazioni dei vivi e dei morti, le quali dai Siri si dicono Canoni, erano dai Greci appellate dittici: il che avvenne certamente, perchè in questi dittici scrivevansi i nomi di tutti coloro, dei quali si voleva far commemorazione nel canone della Messa. E

(1) L'eresia di Pelagio e di Celestio fu giudicata e condannata l'anno 417 nella basilica di S. Clemente, ond'è forse che vi figura S. Prospero che difese la dottrina cattolica contro quegli eretici. Il nome suo fu *Prosper*, ma impariamo da questa pittura che si diceva anche *Prosperius*, come si disse *Victor* e *Victorius*; e forse *Liber* si sarà anche appellato chi comunemente si chiamava *Liberius*.

(2) Prospero nella sua epistola a S. Agostino, ove chiama Leonzio Diacono suo fratello, solo dice chiaramente di non essere sacerdote. *Ad auctoritatem talia sentientium non sumus pares, quia multum nos et vitae meritis antecellunt et aliqui eorum adepto nuper summo sacerdotii honore supereminent.* Questi due argomenti allegati nel testo parvero anche al biografo di S. Prospero così poco stringenti, che affermò (pag. 24, ed. MIGNE) esser comunissima sentenza dei dotti, non trovarsi monumento alcuno onde si possa dedurre se Prospero fu chierico o laico: *Hodie fatetur eruditissimus quisque nullum esse antiquitatis monumentum, ex quo eum alia ac laicus conditione fuisse, effici queat.* Ora impariamo dalla tradizione della Chiesa romana, che S. Prospero fu religioso e chierico, essendo egli effigiato non in dalmatica, abito proprio dei Diaconi, ma in tunica cinta e a larghe maniche, e con corona di capelli e vertice raso, e di più senza barba.

poichè generalmente essi distribuivansi in tre classi, indi ebbe origine la general divisione di dittici in *δίπτυχα τῶν ἐπισκόπων*, *δίπτυχα τῶν τε ζώντων καὶ τῶν κεκοιμημένων*. Ma S. Giovanni Marone stabilisce *(loc. cit.)* sei essere i canoni, tre appartenenti ai vivi, e tre ai morti. Al canone dei vivi appartiene la commemorazione dei Vescovi, dei fedeli, dei Re; al canone dei morti la commemorazione della Vergine santissima, dei Santi, dei Dottori della Chiesa e dei fedeli defunti. Queste commemorazioni dei vivi e dei morti si fanno, dice S. Giovanni Marone, perchè Cristo dopo il supplicio della croce, risorgendo da morte, a tutti noi diè un'arra della futura risurrezione, della quale avevaci dato anche un pegno in quella di Lazaro.

Fa d'uopo però avvertire, che i dissidenti dalla Chiesa cattolica, come il Suicero e il Neale, mostrano d'ignorare (V. i miei *Vetri* ed. 2ª, pag. 130, not. 2), che nella Chiesa si fa commemorazione dei fedeli defonti in due modi diversi; o sia perchè i commemorati, Santi e Beati in Cielo, preghino per noi, e pei loro meriti, che noi offriamo a Dio, ci ottengano misericordia; o sia perchè i commemorati ottengano da Dio per le preghiere della Chiesa la remissione dei loro peccati e la vita eterna. *Ad mensam Domini* (S. AUGUST. *Tract.* 84 *in* Io.) *non sic Martyres commemoramus, quemadmodum alios, qui in pace requiescunt, ut etiam pro eis oremus; sed magis ut ipsi orent pro nobis, ut eorum vestigiis adhaereamus.* Ciò è detto espressamente nella liturgia di S. Giacomo, e colle stesse parole, colle quali esprime questa cattolica dottrina S. Cirillo Gerosolimitano nella Mistagogica quinta. S. Cirillo dice al paragrafo IX: « Di poi facciamo commemorazione dei trapassati, in prima dei Patriarchi, Profeti, Apostoli, Martiri, affinchè Iddio accolga la nostra preghiera mosso dalle preghiere loro ed intercessioni »: *ὅπως ὁ θεὸς ταῖς εὐχαῖς αὐτῶν καὶ πρεσβείαις προσδέξηται ἡμῶν τὴν δέησιν.* « Di poi facciamo commemorazione dei trapassati santi Padri e Vescovi, e in somma di tutti i morti fra noi, credendo dover ciò sommamente giovare alle anime di coloro pei quali si prega: *μεγίστην ὄνησιν πιστεύοντες ἔσεσθαι ταῖς ψυχαῖς ὑπὲρ ὧν ἡ δέησις ἀναφέρεται*, avendo innanzi sull'altare la vittima santa e venerabile. » E la liturgia di S. Giacomo: « Facciamo commemorazione della santissima immacolata, gloriosa nostra Signora Madre di Dio e sempre Vergine Maria e di tutti i Santi e giusti, che sono trapassati di questa vita, affinchè per le loro preghiere ed intercessioni, *ὅπως εὐχαῖς καὶ πρεσβείαις αὐτῶν*, a noi tutti sia fatta misericordia », *οἱ πάντες ἐλεηθῶμεν*. E appresso: « Signore ricòrdati dei santi Padri e fratelli nostri e Vescovi ecc., perchè tu faccia loro misericordia e ti plachi con tutti »: *Μνήσθητι, Κύριε, καὶ τῶν ἐν αὐτῇ ἁγίων πατέρων καὶ ἀδελφῶν ἡμῶν καὶ ἐπισκόπων κ. λ. Μνήσθητι, Κύριε, πάντων εἰς ἀγαθόν. πάντας ἐλέησον, Δέσποτα, πᾶσιν ἡμῖν διαλλάγηθι.* La distinzione medesima si nota nella liturgia delle Costituzioni apostoliche (l. VIII, c. XIII), che potrà ivi cercarsi.

Date così le necessarie nozioni, mi sarà ora agevole spiegare, come sul dittico boeziano si trovino insieme dipinti due soggetti, che altrimenti sembrerebbero disparati, Lazaro da Cristo risuscitato, e i tre santi Dottori della Chiesa, la cui commemorazione insieme con quella dei Martiri, i cui nomi, che in parte oggi non leggiamo perchè obliterati da una scrittura posteriore, sono scritti a piè della rappresentanza di Lazaro.

Il nostro dittico è adunque dittico dei morti, e però si vede il morto Lazaro richiamato a vita novella, perchè è questa, come ha osservato S. Marone, un'arra della resurrezione futura, promessa da colui che si fe' vittima per noi e risuscitò per noi. Spetta poi a quella classe dei dittici, che dal medesimo S. Marone chiamasi Canone commemorativo della SS. Vergine e dei Santi: ma i Greci generalmente l'appellano dittico dei morti, i quali S. Dionigi Areopagita avverte non esser veramente morti, ma trapassati dalla morte ad una vita divina (*De Eccl. Hierarch.* c. III, sect. IX): *οὐ νεκρωθέντας, ἀλλ' εἰς θειοτάτην ζωὴν ἐκ θανάτου μεταφοιτήσαντας*

Tutte le commemorazioni predette, insieme unite nelle liturgie antichissime orientali, fannosi dopo la consecrazione; ma non così nella Chiesa di Roma, dove sappiamo che la commemorazione dei vivi e la memoria della SS. Vergine e dei Santi ebbe luogo prima della consecrazione, e si crede che Pelagio II stabilisse la commemorazione dei fedeli defonti, che fassi dopo la consecrazione. La qual commemorazione nell'antico sacramentario Gallicano, che gotico si appella, precede il canone (V. THOMASII *Opp.* t. V, ed. VEZZOSI, p. 330: cf. VEZZOSI, *praef.* p. LVII), e potrebbe ben essere, che anche nella Chiesa romana prima di Pelagio II precedesse, facendolo arguire la mancanza di questo Memento nel canone Gelasiano (THOM. *Opp. cit.* p. 175).

La formola liturgica in uso nella Chiesa bresciana è omessa nel dittico, dove solo bastava avvertire, che far si doveva la commemorazione di quei morti, i cui meriti si offrivano a Dio, perchè colla intercessione loro impetrassero misericordia: però si legge sopra i nomi dei tre Dottori e dei Martiri e in carattere onciale: QVOS DEO OFFERIMVS; e queste parole si vedono separate dai nomi per mezzo di una cordellina dipinta. Dipoi si leggono i predetti nomi dei tre santi Dottori della Chiesa, Agostino, Girolamo e Gregorio, lasciati intatti da colui che obliterò i nomi seguenti, quando vi scrisse il Memento, di che diremo di poi. Il motivo, che l'indusse a lasciarli, ci è, se non erro, rivelato dalla seconda tavoletta del dittico, dove si vedono dipinte le imagini di questi medesimi tre Dottori, accompagnate dai loro nomi, GERONIMV AGVSTINV GREGORIV, omessa la sibilante finale e l'*u* in *Agustinu*, che nella pronunzia popolare ometter si soleva, onde abbiamo noi il nostro

Agostino e il nostro *Agosto*. Sono tutti e tre Confessori: è però da notarsi, che il primo posto si dà ad Agostino, AVGVSTINI, il secondo a Girolamo, GERONIMI, il terzo a Gregorio, GREGORII, e così anche nella pittura, tenendo ivi Agostino il posto di mezzo, fra Girolamo che è alla sua destra, e Gregorio che è alla sinistra. Potrebbe qualcuno dimandare il motivo della preferenza data ad Agostino nella Chiesa di Brescia. Crederebbesi che vi avesse influito la solenne traslazione che delle sue ossa fece Liutprando, sotto il pontificato di S. Gregorio II (Petri Oldradi, *Arch. Mediol. Ep. ad Carol. Magnum*, a. 796), o al 718, come scrive Adone nel Martirologio, ovvero al 721, che è il parere di Sigeberto: e quindi dedurne la devozione e il culto accresciuto a quel gran Dottore della Chiesa: ma questo avvenimento se poteva influire nel culto pubblico, non è credibile che portar potesse una modificazione siffatta nel canone liturgico. Quindi è che non siamo costretti, perciò che troviamo Agostino al primo posto nel canone, ad argomentarne l'epoca della pittura, che non si dirà per questo motivo anteriore al secolo VIII.

Ben può essa attribuirsi coll' Odorici al secolo VII, e la precedenza di Agostino si spiegherà semplicemente come a lui accordata, seguendo l' ordine del tempo. Alla qual semplice, e non perciò men solida spiegazione, dà buona conferma l' opportuno confronto del sacramentario Gallicano attribuito dal Mabillon (*It. Ital.*, pag. 276) alla prima metà del secolo VII, poichè vi si trova fatta menzione di Bertulfo, che egli stima essere l'Abbate di Bobio della metà del secolo VII: *medio saeculo septimo*. Nel canone adunque di questo sacramentario (*ib.* pag. 280) leggonsi dopo i Martiri i nomi dei Confessori *Hilarii, Martini, Ambrosii, Agustini, Gregorii, Hieronymi, Benedicti*. Gli stessi nomi, con più o meno aggiunte, si leggono in altri sacramentarii posteriori, e sempre coll' ordine medesimo (Vedi il Bona, *Rer. Liturg.* II, cap. 12, 3, ed. Sala; Thomasii *Opp. omnia*, t. VI, pag. 174, ed. Vezzosi; Giorgi, *De Liturg. Rom.* t. III, praef. L, nota 18). Nella quale invocazione, se vediamo che Girolamo cede il posto a Gregorio, ciò non fa ostacolo alla proposizion mia; perocchè è chiaro che si son voluti mettere innanzi i santi Vescovi e poi i preti, quali furono Girolamo e Benedetto.

L' Odorici a tutta ragione afferma di aver veduto qualche nome oltre i Padri Agostino, Girolamo e Gregorio, « ma irreparabilmente dilavato ed in parte graffito, la cui lettura, dic' egli, poteva condurci a qualche bella induzione; ma le lenti non mi valsero più della vista. » Egli avrebbe voluto leggere qualche nome, per vedere se indi determinar si potesse la chiesa, alla quale questo dittico appartenne. I miei studii non essendo diretti che alla iconografia, soglio nondimeno porre ogni cura, perchè anche le leggende, che accompagnano le imagini, siano ben trascritte. Però cercando quali nomi una volta si leggevano dopo i tre già narrati, coll' aiuto della fotografia, la quale, come ho avvertito nelle Dichiarazioni del Codice di Zagba, rendono anche le ombre delle imagini e delle leggende abrase, mi sembra esser riuscito a leggere un quarto nome, quasi intero, ANAT. e nelle linee seguenti, H, indi linea 6 PHILAST; e dopo tre nomi perduti CA D, poi ACO, poi ANTONI; e, dopo altri nomi difficili a dicifrarsi, UT COMMENDE*nt nos* DO. Donde, se non erro, parmi risulti che il dittico appartener dovesse alla Chiesa bresciana, nella quale furono Vescovi S. Filastrio e S. Gaudenzio, e dove S. Anatalonte, tuttochè stato Vescovo di Milano, era in gran venerazione, perocchè il suo sacro corpo ivi serbavasi, come attesta il Catalogo dei Vescovi milanesi edito dal Muratori (*Rer. Ital. Script.* t. I, pars II, pag. 228), e l'ha notato l' Odorici (*Ant. Crist. di Brescia*, part. II, p. 7), e il conferma Mirocle Vescovo di Milano nel nobile epigramma apposto alla imagine di S. Anatalonte, ove si legge (*ap.* Baron. *Martyr. rom.* 25 sept.)

DVM TVA MEMBRA METV RIGIDIS SVBDVCTA TYRANNIS
BRIXIA VICINO DETINET IN LOCVLO.

Assodato quello che riguarda il monumento primitivo, prima di passare alla dichiarazione delle pitture, è d' uopo dir qualche cosa dello scritto sovrapposto ai rasi nomi. Ciò sarà ora più agevole a me, che all' Odorici, avendo interamente letto i primi quattro versi, dai quali si apprende che il dittico, il quale era prima dei morti, fu poscia cambiato in dittico dei vivi. Ed è ciò di molta importanza: dappoichè, se ciò non si fosse avvertito, potea sembrare mal a proposito la storia biblica della risurrezione di Lazaro quivi dipinta. Ma in che tempo si è fatto questo cambiamento? Rispondo: non prima dell' 800, ossia dell' Impero di Carlo Magno: perocchè allora l' Italia cominciò ad avere un Imperatore, e nel Memento non solo se ne fa memoria, ma gli si dà il titolo di *Signor Nostro:* D. N. Eccone il testo trascritto per intero oltre ai quattro versi incisi:

† MEMENTO DNE OMNIUM
ORTHODOXORUM PONTYFI
CUM D N IMP. UEL OMNIUM
XPIANORUM PRECIPUE
*offerentiu*M SIT MISSARUM
solemnitas IN COMMENDA
tionem eorum
Memento dne VITONI. PB

Il supplemento dei versi 5 e 6 potrebbe essere diverso da quello che ho imaginato io, ma gli avanzi delle lettere, che appariscono al versicolo 7, non prestano appoggio ad alcuna formola di altra liturgia a me nota. Fa però d' uopo avvertire, che potrebbe ben essere questa una parte di Memento non continuatamente scritta, ma di cui fossero poste soltanto alcune parole a fin di aiutare la memoria del celebrante. Questa

idea mi è stata suggerita dall'esame di altro canone, scritto egualmente sopra le due tavolette conosciute sotto il nome di dittico di Flavio Clementino, console dell'anno 513 (Gori, *Thes. Vet. diptych.* I, tabb. IX, X). Il Pulszki, che ha pubblicato di nuovo la iscrizione del canone (*Catal. of the Fejérvdry Ivories*, Liverpool, 1856, pag. 41) ottimamente osserva, che il Patriarca Adriano, del quale si fa memoria in esso, è il Sommo Pontefice, primo di questo nome, che sedette dai 9 di febbraio 772 ai 26 decembre del 795. Inoltre che l'uso della lingua greca in quest'epoca e il monastero detto di S. Agata, nel quale era prete quel Giovanni, che scrisse o fece scrivere su queste due tavolette parte del canone liturgico, dimostrano che il dittico dovette una volta appartenere alla Sicilia. Pertanto noteremo, che la commemorazione del Papa, il qual dicesi regnante, τὰ ἔτι, fu aggiunta dopo, scrivendosene il nome in minuto carattere sopra la formola ΜΝΗCΘΗΤΙ ΚΕ etc.; inoltre nel basso della pagina di nuovo se ne fa menzione coll'aggiunta di *pastor nostro*, ΠΥΜΝΟC ΙΜΟΝ. Il Pulszki afferma, che la liturgia greca, donde fu estratto e trascritto il canone, è del secolo VIII: ma egli si sbaglia; che se avesse dato a questo monumento un po' più d'importanza, e cercato nelle vecchie liturgie, non poteva fare che non vi riconoscesse la liturgia detta di S. Giacomo, tanto diffusa per le Chiese di Oriente, e come si vede per la prima volta, adoperata anche nelle Chiese di Occidente. Dico per la prima volta, perocchè parmi non abbia alcun valore a provarne l'uso il Codice liturgico di Messina, pubblicato da Giuseppe Assemani (*Cod. liturg. Eccl. univ.*, lib. IV, pars II, pag. 68 seqq.), il quale anzi, com'egli osserva, dimostra aver servito ad una chiesa soggetta al Patriarca di Gerusalemme (Vedine la prefazione pag. XLIII seqq.). Avremo adunque noi una dimostrazione dell'uso introdotto nel monastero di S. Agata in Sicilia della liturgia gerosolimitana, e ciò che non avremmo sperato, potremo osservare alcune varietà tra questa liturgia e la comune edita dall'Assemani. Il qual confronto perchè si possa fare comodamente, metterò in due liste l'uno e l'altro canone.

Canone del monastero di S. Agata
in Sicilia

✠ CΤΟΜΕΝ ΚΑΛΟC
✠ CΤΟΜΕΝ ΕΥΛΑΒΟC
✠ CΤΟΜΕΝ ΜΕΤΑΦΟΒΟΥ
ΠΡΟCΧΟΜΕΝ ΗΑΓΙΑΑΝΑΦΟΡΑ
ΕΝΙΡΙΝΗ ΤΩ ΘΩ ΠΡΟCΦΕΡΕΙΝ
ΕΛΕΩC ΕΙΡΙΝΗ
ΘΥCΙΑ ΑΙΝΕCΕΩC
ΗΑΓΑΠΗΤΟΥΘΥ ΚΑΙ ΠΡC
ΚΑΙ Η ΧΑΡΗC ΤΟΥ ΚΥ ΚΑΙ ΘΥ
ΚΑΙ CΡC ΗΜΩΝ ΙΥ ΧΥ
ΕΦ ΗΜΑC ΑΜΗΝ

Canone della chiesa di Gerusalemme
come è nell'Assemani, pag. 31.

Στῶμεν εὐλαβῶς
σῶμεν μετὰ φοβοῦ θεοῦ καὶ κατανύξεως· προσχῶμεν τῇ
ἁγίᾳ ἀναφορᾷ
εἰρήνῃ τῷ Θεῷ προσφέρειν
Ἔλεον εἰρήνης
θυσίαν αἰνέσεως
ἡ ἀγάπη τοῦ Θεοῦ καὶ πατρὸς
ἡ χάρις τοῦ κυρίου καὶ Θεοῦ
καὶ ἡ κοινωνία καὶ ἡ δωρεὰ τοῦ
ἁγίου πνεύματος εἴη μετὰ πάντων
ἡμῶν

Nel Codice dell'Assemani manca in principio l'esortazione: στῶμεν καλῶς: ma trovasi dipoi a pagina 19, ove il Diacono, come qui, invita il popolo colle parole medesime: στῶμεν καλῶς· στῶμεν εὐλαβῶς· στῶμεν μετὰ φόβου θεοῦ καὶ κατανύξεως· ἐν εἰρήνῃ τοῦ Κυρίου δεηθῶμεν; e il sacerdote aggiugne: ὅτι θεὸς εἰρήνης, ἐλέους, ἀγάπης οἰκτιρμῶν. κ. λ.

Volgiamoci alle rappresentanze, la prima delle quali è la risurrezione di Lazaro, che è trattata secondo la classica scuola in questo modo. Vedesi a destra l'edicola sepolcrale, che suole sostituirsi alla spelonca, e in essa la mummia di Lazaro già sorto in piedi, quantunque involto nelle fasce e nel sudario, sulla soglia del monumento, ma nel sarcofago, che è figurato a metà fuori della porta. Ivi accanto sta dritto il coperchio sopra il minor lato, e uno degli astanti che l'avevano levato vi si appoggia, sorreggendo la guancia colla destra, mentre fissamente guarda Marta, che volta di spalla al monumento sta prostesa sul terreno davanti a Cristo. Al lato sinistro della edicola sepolcrale figurano due Farisei; uno di essi, che sta dinanzi, veste penula distinta da una fascia di color nero cucitavi sopra, e tunica podère ornata nel basso di due pezzuole rotonde: l'altro, che è occultato dietro, sembra che indossi la foggia medesima di abiti. Ambedue poi guardano il Signore con occhio livido, e sembrano dire col gesto ciò che si legge nel capo XI, versicolo 37 di S. Giovanni: Se è vero che costui ha aperto gli occhi al cieco nato, come poi non ha potuto fare che Lazaro non morisse? *Non poterat hic qui aperuit oculos caeci nati facere ut hic non moreretur?* Uno degli Apostoli, appressando la mano alla bocca con gesto che dinota attenta riflessione, sembra che ascolti. Gesù, levata la destra, comanda a Lazaro che esca fuori del sepolcro. Questa è tutta la

composizione, nella quale Gesù è coronato di nimbo in oro, veste tunica bianca e pallio di color castagno; l'Apostolo invece è tutto vestito di bianco. Marta ha tunica paonazza e pallio, nel quale si avvolge il capo, del medesimo colore.

5. La pittura della seconda pagina di questo dittico è oltremodo preziosa per noi, ai quali essa conserva i ritratti desideratissimi di tre dei più grandi Padri e Dottori della Chiesa latina. E cominciando da S. Girolamo, egli ci si rappresenta con modica barba e col vertice raso in corona: il suo abito è la tunica sacerdotale a lunghe e strette maniche, e sopra di essa veste la penula: egli si reca in mano il sacro codice della Scrittura. Quantunque non si sapesse che Girolamo nutrì la barba, nondimeno poteva presumersi, perchè era questo il costume del clero; egli inoltre professò in Palestina vita monastica. La medesima foggia di vesti e il costume medesimo di una modica barba caratterizza il S. Dottore d'Ippona: egli ha di particolare la fronte calva. L'imagine antica di S. Gregorio Magno, da lui fatta dipingere nel suo monastero e veduta da Giovanni Diacono scrittore della sua vita, era già perduta, allorchè Angelo Rocca fe' delineare e incidere la tavola, che il rappresenta a norma della descrizione del suo biografo. In sua vece vedevasi una pittura non antica sul Celio, che il Cardinale Federico Borromeo diè alle stampe (*De pictura sacra*, ed. Gori, pagg. 76, 77) da un disegno che se ne trovava, quando l'originale era già perito, perchè gli parve similissima a quella descritta dal predetto Giovanni. Il dittico di Brescia è adunque l'unico monumento antico che si abbia, nel quale il pallio sacro in forma di fascia è per l'appunto quale l'usò il santo Papa, e non ha le croci sul mezzo, come nel rappresenta l'imagine del Cardinal Borromeo. Questa circostanza conferma la verità del nostro ritratto

Pittura in Roma, nei sotterranei della chiesa dei SS. Cosma e Damiano. — Bernardino Mezzadri (*Disquis. hist. de SS. Mart. Cosma et Damiano*, Romae, 1747, pag. 77) scrive che di sotto alla chiesa dei SS. Cosma e Damiano, presso un pozzo detto di S. Felice, al quale si discende per alcuni gradini, si vedono per una finestra in una stanza pitture antiche: ma non dice quali: *Ad puteolum quemdam qui S. Felicis appellatur per quosdam gradus descenditur: ibi exilit aqua quae pro aegrotis exposcitur: ad laevam in superiore parte parietis media inter gradus et fornicem fenestra non modica apparet, per quam cubile quoddam inspicitur picturis vetustioribus ornatum.* Sospetto voglia intendere la SS. Vergine col Bambino in seno, simile alla Nicopea, in mezzo a due Santi, com'essa e il Bambino coronati di nimbo. Di questa pittura l'Agincourt fece ritrarre un disegno, che si conserva tra le sue schede vaticane.

Pitture nel Codice della Biblioteca Vallicelliana in Roma (Sc. B, n. 25, 2). — Da un codice della Vallicelliana, creduto del secolo VII dal Mabillon (*Mus. Ital.* pag. 66) estrasse il Gori la pittura, che fu stampata nel *Thesaurus Vet. Diptych.* t. III, App. tav. X, e dichiarata dal Passeri. Essa rappresenta lo scrittore di quel libro, il Suddiacono Gioviniano, che ginocchioni l'offre a S. Lorenzo. Sulla imagine del Santo, che siede, si legge: ✝ SC̄S LAVRENTIVS LEVITA ET MARTYR, e sopra quella del Suddiacono: ✝ IVVENIANVS HVM̄ SVBDIAC: indi: OFFERO TIBI BEATISSIME SC̄E LAV̄ LEVITA ET MARTYR, e sotto la sedia di S. Lorenzo: SC̄E LAVRENTI PROPITIVS ĒSTO MIHI MISERRIMO PECCATORI. Vanta il Passeri di avere scoperto il primo un segno di croce sulle scarpe di Gioviniano: ma ciò non è probabile, dacchè si è dimostrato che neanche i Papi ebbero mai segni di croce sulle scarpe innanzi al secolo XIV. Questo Suddiacono porta un manipolo *in dextro pollice*, e sarebbe un nuovo esempio nella Chiesa romana, dove è prescritto dall'*Ordo Romanus* che i Suddiaconi portino le *mappulae in sinistra manu.*

Al riverso della pagina, ove è dipinto Gioviniano a'piè di S. Lorenzo, è dipinto Gesù in trono fra due Arcangeli, Michele, MIHAEL, e Gabriele, GABRIHEL. Ne dà notizia il Bianchini (*Evangel. quadr.* Romae, 1749, volume II, pag. DXCIX versa), ma non ne pubblica il disegno, il quale insieme col precedente di S. Lorenzo potrà prender luogo nell'Appendice che si dovrà dare nel Volume VII di quest'Opera se i possessori di quel tempo il permetteranno.

PITTURE DEL LIBRO DI GIOSUÈ

NELLA

BIBLIOTECA VATICANA

PROEMIO

Il Winckelmann (*Saggio sull'Allegoria,* § 178) si proponeva di pubblicar questa pergamena, che egli stimava con poca maturità di giudizio, « uno de' più antichi manoscritti del mondo » e che, quanto al disegno, gli pareva molto migliore dei disegni di quel tempo nel quale esso fu dipinto, e molto più bello di quello delle figure dell'antico Virgilio della stessa Biblioteca Vaticana. » Con minor apparato di encomio ne parla il Seroux D'Agincourt, allorchè ne divulga alcune scene nelle tavole XXIX e XXX delle Pitture, alla grandezza originale, e dà un'idea del rotolo svolto alla tavola XXVII in piccolissima forma ridotto. Ciò che mi par certo si è, che questo volume ci fornisce il più bel monumento di pittura sacra rappresentante l'istoria di Giosuè: ond'è ben degno di esser paragonato al musaico liberiano, che di quella istoria d'imprese militari ci espresse le scene principali. È una pergamena (n. 405) dipinta, lunga undici metri e mezzo, e le pitture sono sufficientemente conservate, non ostante i molti anni e il molto uso fattone fin ora per mostrarlo ai curiosi che visitano la Biblioteca Vaticana. Sembra certo che alcuna cosa manchi da principio, perchè la prima scena è tolta dal capitolo II: è indubitato però che manca in fine, non oltrepassando ivi le rappresentanze e le imprese che si leggon descritte nel capitolo X. Inoltre v'è anche un argomento di fatto, cioè un Israelita intero e la gamba di un altro che è perito colla rappresentanza di che faceva parte. Mettendo a confronto questo volume col codice cottoniano di Londra e colle pergamene busbeckiane di Vienna, due differenze soltanto io vi noto. La prima, tutta materiale, è di sistema; che ove i pittori di quei due codici pongono le lor pitture sulle pagine di un libro, e però sulle facce anteriori e posteriori di ciascun foglio, l'autore di questo invece le stende in serie continuata sopra una sola faccia, volendo che unite insieme formino una lunga striscia da avvolgersi in un volume, che altrimenti chiamasi rotolo. Inoltre ove il pittore della Genesi di Cotton e delle pergamene di Busbeck ornano il codice biblico colle miniature, che rappresentano il testo della storia sacra ivi soprascritto, il pittore del Giosuè invece prende a dipingere i fatti narrati, e si tien pago d'indicarne l'argomento presso ciascuna delle figure, quasi come fanno i compositori delle così dette tavole iliache; onde sembra che questi rotoli fossero destinati, come fanno, alla istruzione. I disegni che ne do in queste mie Tavole sono presi dalle fotografie, che ho ridotte alla metà dell'originale, la cui figura insieme coi due bastoni moderni, attorno ai quali si avvolge, mi è sembrato utile porre sott'occhio, e però l'ho fatta incidere in capo alla prima Tavola, che questa pittura rappresenta (v. n. 1).

Il volume, a riguardo della paleografia, è giudicato dal D'Agincourt del settimo od ottavo secolo (*Stor. dell'Arte,* vol. IV, pag. 189; VI, pag. 105, ed. Prato); dai più, che sia del secol IX. Fosse anche sembrato del secolo X, io me ne sarei egualmente servito per questa mia storia; perchè di fatto sappiamo, che tali pitture ritraevansi talvolta da codici anteriori, e perciò v'è sempre ragione di credere che non siano di quell'epoca, alla quale si attribuiscono i manoscritti, ma che siansi copiate da originali esistenti in codici più antichi. E quanto a queste che ci son conservate dal rotolo palatino, se non possiamo con certezza attribuirle ai secoli anteriori, stante che può esser sempre possibile

che sia esistito un pittore di molto superiore al secolo in cui visse, nondimeno sarà sempre vero il giudicarle degne di miglior epoca, se le mettiamo a confronto colle composizioni del secol IX. Così noi siamo costretti ad attribuire al secolo VIII la stupenda testa di S. Anastasio persiano, emula delle migliori teste dateci dall'arte già perfetta dopo la rinascenza; e dobbiamo credere ai nostri occhi, che nel secol IX ai tempi di Angilberto Arcivescovo di Milano operava un modellatore di nome Volvino, che ci ha lasciato nel paliotto della Basilica di S. Ambrogio un miracolo d'arte. Messa per tuttociò da parte ogni considerazione, ho riputato saggio consiglio inserire nella mia Storia le pitture del rotolo palatino, perchè sì degne di rappresentare l'arte cristiana; inoltre esse riempiono una lacuna nelle rappresentanze dei fatti di Giosuè. V'è anche a considerare qualmente in esse trovasi fatto grande uso di quell'artistico linguaggio del quale fecero pompa gli artisti dell'età superiori; ond'è che riuscir mi sembrano capaci di fecondare il genio dei nostri moderni pittori di bibliche rappresentanze. Nel porre in tavole e distribuire i dipinti di questo rotolo, avvegnachè non ignorassi quanto piacevol cosa sarebbe stata il mirar intere le composizioni, ciò non pertanto mi son veduto talvolta costretto a troncarle, perchè ineguali nel numero delle figure e nello sviluppo della composizione. Tuttavia ho cercato supplirvi con ripetere le figure separate o anche tronche per mezzo.

Ora veniamo alle rappresentanze.

TAVOLA CLVII.

2. Il luogo montuoso è piantato d'alberi: nel fondo della scena vedesi un monte, e sopra di esso a destra la città di Gerico, e a sinistra un giovine sdraiato sulla vetta, che è la personificazione del monte. Le due spie di Giosuè, ΚΑΤΑ-СΚΟΠΟΙ (1), in tunica e clamide e armate di lancia, salgono di fretta per la montagna (Iosue, c. II, 22). Nel basso sul piano, i due cavalieri mandati dal re di Gerico vanno in traccia delle spie, spingendo a gran corsa i loro cavalli verso il Giordano. L'epigrafe che gli accompagna dice. ΚΑΤΑΔΙΩΚΟΝΤΕС ΤΟΥС ΚΑΤΑСΚΟΠΟΥС (Ios. II, 22). Una torre quadrata presso di un albero indica il termine della composizione, e quel giovane che dietro dell'albero sta in agguato, altro non è che la personificazione dello σκοπός, spia, osservatore, in cui luogo gli antichi posero una figura feminile, che esprimer potesse il nome di σκοπία.

3. Giosuè, ἸΗСΟΥ͂С Ὁ ΤΟΥ͂ ΝΑΥΉ, preceduto dall'arca del testamento, Ἡ ΚΙΒΩΤΟС ΤΗ͂С ΔΙΑΘΉΚΗС ΚΥ, che i sacerdoti del Signore, ἹΕΡΕΙ͂С ΚΥ, si son levata in collo, invita i soldati e gl'Israeliti, ἸСΡΑΗΛΙ͂ΤΑΙ, a seguirla dov'ella va, che è verso il Giordano (cap. III, 5, 6). Nella prospettiva vedesi figurato un monte.

TAVOLA CLVIII.

1. Nel fondo della scena, sopra un'alta cresta di monte, è assiso il fiume Giordano, Ὁ ἸΟΡΔΑΝΗС, volto di schiena e appoggiato sopra l'urna rovescia, dalla quale scorre un rivo d'acqua; egli ha inoltre una canna palustre nella sinistra. Dall'alveo del fiume escono i sacerdoti coll'arca in ispalla (2), e sono preceduti da Giosuè e dagl'Israeliti, che portano in collo le dodici pietre levate dall'alveo del fiume (IV, 3-5). Dietro dell'arca alcuni del popolo pongono nell'alveo del Giordano, ove si son fermati i sacerdoti coll'arca, dodici pietre in luogo di quelle che ne sono state

(1) Le iscrizioni, che qui e appresso riporto, sono riprodotte, come nell'originale, cogli accenti e spiriti, o senza, in quella guisa medesima che ho adoperato nella Dichiarazione delle Tavole antecedenti.

(2) Ometto le leggende che spiegano i soggetti, tutte le volte che sono ripetizioni inutili; ometto del pari i lunghi tratti del sacro testo, che narrano l'avvenimento.

levate (IV, 9). Allato a Giosué è un albero, e presso di esso albero vedesi un monumento, che coll'albero indica ancor qui, come nella composizione precedente, il termine della rappresentanza.

Questa scena è ancor figurata nel Codice fiorentino di Cosma indicopleuste (n. 28 a pagina 113). Gli Ebrei, che portano le pietre levate dall'alveo del Giordano, sono condotti da Giosué e precedono l'arca: Giosué ha il capo cinto di aureo nimbo: viene di poi l'arca levata in collo da quattro Leviti, λευιται, che vestono tunica, la quale è varia di colore, rossa, verde, gialla, paonazza; ed hanno calzoni ma di color verde, ovvero rosso: indi segue il popolo israelita. Sulla rappresentanza si legge l'argomento: *η διαβασις των ισραηλιτων ἐν Ἰορδάνῃ μετὰ τοῦ Ἰῦ τοῦ ναυη* (pongo anche qui gli accenti e gli spiriti ivi soltanto, ove sono segnati).

2. Giosué, colle pietre levate dall'alveo, costruisce colle sue mani un monumento rotondo in Galgali (IV, 20), in memoria del miracoloso passaggio per l'alveo del Giordano. L'esercito è presente, e sul monte di Galgali è un uomo sdraiato con cornucopia nella sinistra e la destra rilasciata in grembo: è tutto nudo, fuori un breve pallio che gli vela i lombi: la leggenda è ΓΑΛΓἈΛ.

TAVOLA CLIX.

1. Siede Giosué sopra un poggio, e tenendo la lancia nella sinistra, parla agli Israeliti che gli stanno innanzi con attitudini diverse, significando il dolore che dà loro la recente ferita della circoncisione (IV, 8), la quale è ancor indicata dalle gocce di sangue che scorrono a terra: partito in vero non nobile, ma sconcio, e però non degno d'essere imitato. Giosué ha dappresso le sue guardie, e nel fondo si rappresenta il luogo ove fu fatta la circoncisione, che prese nome perciò di colle dei prepuzii: al qual fine il pittore vi ha posto sopra a giacere un giovane con un semplice panno attorno ai fianchi, che esprime col gesto il dolore del taglio. L'epigrafe il dichiara ΒΟΥΝῸϹ ΤѾΝ ἈΚΡΟΒΥϹΤΙѾΝ. Chiude questa scena un albero, a' cui piedi è un sasso di conica forma.

2. Giosué, stando nella campagna di Gerico, che è rappresentata nel fondo del quadro, vede un personaggio dinanzi a sè, che d'improvviso gli appare con ispada nuda nella destra; ed esso gli si fa incontro e il dimanda: sei tu uno dei nostri o dei nemici? (V, 13): a cui rispondendo quel personaggio, che era l'Angelo del Signore, Giosué da subita riverenza compreso, si prosterna e adorandolo dice: Che comando è quello che mi fa il mio padrone? (*ib.* 15). L'Angelo, che è rappresentato in abito militare, chiamasi nella epigrafe ΜΙΧΑΉΛ. Il soggetto del discorso è la città di Ierico, che dice l'Angelo essere stata da Dio messa nelle mani di Giosué. Il pittore ha personificato il discorso, ponendo la città in forma di donna, col capo cinto di torri e sedente sotto un albero e accanto ad un monumento, i quali sono indizii che ivi ha termine il quadro. Essa mirasi con un ginocchio all'altro sovrapposto, e colla destra al mento in atto di ascoltare e guardar pensierosa: accanto è scritto: ΠΌΛΙϹ ἹΕΡΙΧѾ. Comincia quindi la rappresentanza che riguarda la caduta e la presa di Ierico. L'arca è preceduta dai sacerdoti che suonano il corno, ed è seguita dal popolo col fardello in ispalla e il bastone viatorio in mano.

TAVOLA CLX.

1. Giosué, secondo l'avviso dell'Angelo, avendo fatto girare intorno a Gerico l'arca del Signore, preceduta dal suono dei corni e seguita dal popolo per giorni sei, il settimo giorno, sonando i sacerdoti i corni e levando il popolo alto le grida, le mura si rovesciarono, onde l'esercito entrato nella città mise a ferro e a fuoco ogni cosa. Il pittore ha rappresentato un particolare di ciò che accadde dentro, figurando i soldati di Giosué che a colpi di lancia e di spada atterrano e uccidono i Gericontini: ἊΝΑΙΡΕϹΙϹ ἹΕΡΙΧѾ. La donna che siede a destra, munita il capo di torri, è la

personificata città. Essa è in estremo dolore e funereo lutto, il che dimostra col gesto delle dita incrocicchiate intorno al ginocchio: il suo cornucopia vuoto giace per terra, a significare che è perita ogni ricchezza e ubertà. Questa scena è terminata a destra dalla china del monte di Gerico.

2. Il fondo di questo quadro rappresenta due città e un monte nel mezzo: a sinistra Betel, a destra Ai. Il sacro testo legge così (VII, 2): Καὶ ἀπέστειλεν Ἰησοῦς ἄνδρας εἰς Γαί, ἥ ἐστι κατὰ Βαιθήλ, ma qui per errore si trascrive: ΚΑΙ ἈΠΈϹΤΕΙΛΕΝ ἸΗϹΟΥ͂Ϲ ἌΝΑΡΑϹ ΕἸϹ ΓΑΪ Ἥ ἘϹΤΙΝ ΚΑΤΆϹΚΟΠΟϹ. Sulla cresta del monte mirasi la personificazione della città colla leggenda: Π ΓΑΙ, che siede avvolta a mezzo nel manto, e, posta sul cornucopia la sinistra, appoggia la destra al sasso, ove siede. Giosuè vedesi assiso nel basso colle sue guardie o parte dell'armata alle spalle, nel mentre che due giovani in tunica e clamide, armati di sola lancia, che l'epigrafe messa loro accanto dichiara essere spie, ΚΑΤΆϹΚΟΠΟΙ ΤΗ͂Ϲ ΓΑΙ, partono speditamente ad esplorare la città.

TAVOLA CLXI.

1. La città di Ai, la cui personificazione abbiamo veduta sulla cresta del monte, è rappresentata qui nel fondo della scena con torri e mura. I due esploratori stanno nell'atto di tornare. Un albero e un poggio terminano la scena a destra.

I due esploratori ragguagliano Giosuè (VII, 3), che siede e parla con loro: dietro la sedia sono gl'Israeliti, rappresentati da cinque armati. La scena è terminata da un albero, davanti al quale è un monumento della forma di un'ara con piedistallo quadrato, simile a quei monumenti di confine dei fondi, dei quali parlano i gromatici.

2. Vanno i mal consigliati tremila Israeliti all'assalto di Ai (VII, 4). La composizione termina con un edifizio ed un monumento a piè di un albero: nel fondo vedesi un monte, sulla cui cima è una casa.

Nel fondo della scena, Ai personificata siede sul monte e si appoggia al cornucopia: ma nella Tavola seguente è rappresentata la città munita di mura e di torri. Nel piano l'armata nemica, uscita da Ai, combatte i tremila spediti a prendere la città per improvvido umano consiglio, che voltano al nemico le spalle (VII, 4). Un monumento indica il termine della composizione.

TAVOLA CLXII.

1. Giosuè e dietro di lui gli anziani pregano prostesi a terra (VII, 6). Il Signore significato dalla mano, che sporge dalle nuvole, parla a Giosuè (*ib.* 10, 16), che sta innanzi a tutti con un ginocchio piegato a terra e le mani levate, ascoltando Iddio. Nel fondo vedonsi montagne, e tramezzo alle lor cime appare un edifizio.

2. Giosuè, accompagnato dalle solite guardie, presente il popolo, sta per giudicare Acor, che gli si vede condotto avanti da due satelliti. Acor confessa di esser reo; poichè egli ha serbata una parte scelta della suppellettile predata in Ai, contro l'espresso divieto fattone da Dio. Dopo di ciò vedesi esser trascinato pei capelli al supplizio della lapidazione.

TAVOLA CLXIII.

1. Acor è lapidato con tutta la sua famiglia dal popolo (VII, 18-25). Nel fondo è figurato un colle, e sopra di esso mirasi assiso un giovane nudo e solo involto ai fianchi nel manto, che appoggia la sinistra a terra ed ha nella destra un ramo. A lui accanto si legge in ebraica lingua e greco alfabeto: Valle di Acor: ϹΜΕΚ ΑΧΟΡ. L'Agincourt crede che sia il fiume che bagna la valle di Acor. Ma Ἐμεκαχώρ (Ios. VII, 24, 26), è il nome del luogo; onde si legge (vers. 26): διὰ τοῦτο ἐπωνόμασεν αὐτὸ Ἐμεκαχώρ, che nel versicolo 24 è tradotto nel greco φάραγξ, che significa valle: καὶ ἀνήγαγεν αὐτὸν

εἰς φάραγγα Ἀχώρ. Diè il pittore a questa valle personificata forma maschile, avendo più riguardo al genere dei colli e monti che alla forma grammaticale; e noi abbiam veduto di sopra alla *σκοπία* essersi sostituita una figura virile, *ὁ σκόπος*. Sogliono poi le valli essere ombrose e irrigate da torrenti, e però si vede in mano al giovane per insegna un ramo. La scena a destra è terminata da un albero e da un edifizio.

Giosuè, stando in piedi, ascolta il Signore che gli parla dall'alto (VIII, 1, 2), ove appare solo la mano celeste.

2. Giosuè, udito il comando di Dio, e preso cuore, mena l'esercito all'assalto di Ai (VIII, 10). Sta ivi per chiuder la scena un monumento accanto ad una colonna, e nel fondo si vedono monti, e sopra di essi un edifizio. Giosuè imbraccia lo scudo ed ha l'elmo in capo.

È poi espresso lo stratagemma di Giosuè e l'incendio di Ai, che ne seguì, e la strage del nemico assalito insieme di fronte e a tergo dall'armata degl'Israeliti. Nell'alto sul monte mirasi la città personificata, ΠΌΛΥ ΓΑΙ, e dietro se ne vedono le mura e le torri. Il nemico fa una sortita, e Giosuè coi suoi si dà ad una simulata fuga. Ma una parte di Israeliti, messi in agguato, levatisi colle fiaccole accese vanno a metter fuoco alla città. Vedute le fiamme, Giosuè voltasi contro colla parte dell'armata e fa fronte al nemico, nel tempo medesimo che i cinquemila tornati dal metter il fuoco ad Ai, lo assaltano alle spalle (VIII, 12, 22). Non è possibile esprimere meglio questo avvenimento sì complicato. Il monte limita a destra la scena: ivi appare Giosuè con una banderuola in asta di forma quadrata, dai cui angoli estremi partono due lembi che si assottigliano in punta a guisa di orifiamma. Il sacro testo, versicolo 18, dice così: *ἔκτεινον τὴν χεῖρά σου ἐν τῷ γαισῷ τῷ ἐν τῇ χειρί σου ἐπὶ τὴν πόλιν*; e Teodoreto osserva che Giuseppe e Simmaco traducono il *γαῖσος* per scudo: *τὸν μὲν δὴ γαισὸν ᾧ τοὺς λοχῶντας διήγειρεν Ἰησοῦς, ἀσπίδα ἡρμήνευσεν Ἰώσηπος· ὡσαύτως δὲ καὶ ὁ Σύμμαχος.* Eusebio di Emesa il crede un palo sul quale fu poi sospeso il Re di Ai, e aggiugne, che Diogeniano il lessicografo spiega quel *γαισός* per giavellotto di ferro, e che altri il credono una lunga pertica: *δόρυ αὐτὸ λέγει, ἐν ᾧ τὸν Βασιλέα τῆς Γαϊ ἐκρέμασεν ἐπὶ ξύλου διδύμου ὁ δὲ λεξιγράφος Διογενιανὸς ἐμβόλιον εἶναι σιδηροῦν· ἄλλοι δὲ κοντόν.* La voce ebraica (Ios. VIII, 18 coll. 26) כידון, che significa un'asta da lanciare, e il contesto dei luoghi paralleli e la maggior parte degli antichi interpreti stanno per quest'ultimo significato (Vedi Giov. Fed. Fischer, *Prolusiones de version. graecis libror. vet. test.*, Lipsiae, 1772, pag. 64). Il greco pittore ha rappresentato un'asta a cui è attaccato un vessillo, il quale se fosse diviso in due o più liste aguzze, qual è l'orifiamma, meriterebbe di essere paragonato a quello che S. Pietro porge a Carlo Magno nel musaico del triclinio leoniano. Ma l'orifiamma longobarda mal si confonderebbe colla forma del vessillo di Giosuè, il quale invece assai ben si paragona ad una veletta o banderuola messa in cima all'albero di una nave, in quella guisa che è scolpita sopra un frammento di antico sarcofago cristiano, ove son rappresentate le avventure di Giona, e che darò a suo luogo. Ivi, dalle due estremità della tela quadrata si spiccano due brandei, o sia lacinie, di modo che fra l'uno e l'altro brandeo v'è un intervallo, e però questa veletta o vessillo non ha che una lontana analogia colla tela tagliata in liste terminanti in punta, a guisa di raggi o fiammelle. Noi non siamo quindi costretti a riportar l'originale di queste insigni pitture ad un'epoca assai bassa, nella quale soltanto si cominciò fra i Greci a far uso delle orifiamme alla maniera dei Longobardi.

TAVOLA CXLIV.

1. In fondo alla scena il Re di Ai è menato pei capelli dai satelliti, colle mani legate a tergo, e nella scena di basso è tratto pei capelli innanzi a Giosuè, che siede sul solito seggio; il quale dà ordine che si appenda alla forca (VIII, 29). La scena termina a destra col monte. È degno di esser notato l'Israelita che sembra fare scherno all'impiccato Re di Ai, che però dovrà porsi a confronto con quell'Egiziano, che presso la forca del panettiere di Faraone è atteggiato in simil guisa. Nella qual pittura anche la forma della forca e il modo di sospendervi il reo è degno di considerazione.

2. Sulla cima del monte, che appare nel fondo della scena, si vede un giovane sdraiato e involto a mezzo nel pallio, il quale avendo appoggiato il braccio sinistro, e rovesciata la mano destra sul capo, stassi assiso coi piedi sovrapposti,

in segno di tranquillo riposo. È questo il monte di Hebal: ΌΡΟC ΓΑΙΒΑΛ, alle cui radici Giosuè avendo edificata l'ara, che vi si vede accesa, offre a Dio l'ostia pacifica per la vittoria ottenuta. Giosuè è quivi solo colla sua guardia: dall'alto appare la mano celeste che gli parla di mezzo alle nuvole. Termina questa scena con un monumento allato ad un albero. L'ara si compone di una base quadrata e di un piedistallo che vi fa le veci di dado e sostiene la mensa col fuoco acceso.

Nel fondo vedonsi apparir di lontano due Gabaoniti, ΑΝΔΡΕC ΓΑΒΑΩΝ, con sacchi sulle loro spalle e bastoni in mano, ai quali si appoggiano camminando di buon passo. Vanno questi verso gli accampamenti di Giosuè, che nella Tavola seguente si vede rappresentato. Qui è stato mestieri troncare la composizione, alla quale appartengono i soldati in arme, che rappresentano l'esercito, stando dietro il loro duce che è assiso e in atto di parlare ai due Gabaoniti, i quali gli si presentano ossequiosi colle mani velate (IX, 8).

TAVOLA CLXV.

1. Sulla cresta di Galgala è il monte ΓΕΒΑΛ, sdraiato e nudo, fuorchè ai fianchi ove l'involge il breve pallio: egli tiene un cornucopia nella sinistra. Nel basso Giosuè riceve i due viaggiatori Gabaoniti. La scena è terminata a destra dal monte.

Giosuè, chiamati i Gabaoniti e rimproveratili della frode che hanno usata con lui, li condanna ad una servitù perpetua (IX, 22-27). Stanno essi ai suoi piedi colle mani velate. Termina la scena la città di Gabaon, ΠΌΛΙC ΓΑΒΑΏΝ, la cui personificazione è una donna che siede impugnando nella sinistra uno scettro, significando con quella insegna, che è città principale.

2. In questo quadro vedesi ampiamente espressa la battaglia data da Giosuè ai cinque Re Amorrei, che assediavano Gabaon perchè sottomessa agl'Israeliti (X, 1-5). A sinistra è figurata la città di Gabaon, ΠΌΛΙC ΓΑΒΑΏΝ, cinta di mura e di torri, e nel piano se ne vede la personificazione nella donna sedente con bastone o sia scettro nella sinistra e la testa fregiata di nimbo e cinta di corona turrita.

In alto, a sinistra delle torri di Gabaon, è figurata la luna mancante, a destra il sole in forma di globo, dal quale partono otto raggi, ed è inoltre cinto di un nembo di luce. Nel centro della sua armata di cavalli e di fanti, Giosuè il condottiero torreggia come gigante, e poggiando sopra un cumulo di estinti nemici, alza la destra, comandando ai due pianeti che arrestino il loro corso sopra Gabaon e sopra la valle sottoposta, detta di Aialon, fin a tanto che non abbia egli appieno sconfitti i nemici (X, 12).

TAVOLA CXLVI.

1. A sinistra vedesi la cavalleria degl'Israeliti che insegue e batte la cavalleria degli Amorrei, i quali son detti nella epigrafe ΑΛΛΌΦΥΛΟΙ, cioè stranieri. Sopra di essi, che son già messi in rotta, grandina il cielo un nembo di pietre. Questa scena è terminata dal solito monumento.

2. In fondo della scena vedonsi i cinque Re degli Amorrei che fuggono a tutta briglia, ΟΙ ΠΕΝΤΕ ΒΑCΙΛΕΙC, e vanno a nascondersi nella spelonca di Maceda. Avanti a loro, sulla cresta del monte, a destra profondasi lo speco, CΠΗΛ° ΜΑΚ, cioè *σπήλαιον (τὸ ἐν) Μακηδά*, se mal non mi appongo; e questo vedesi personificato in un giovane sedente a gambe incrociate, cinto a'fianchi di un breve pallio. Giosuè negli accampamenti di Galgala siede assistito dalle sue guardie, e riceve avviso da due suoi soldati, che i cinque Re sono stati veduti nascondersi nella spelonca di Maceda (XI, 6-17).

Giosuè, sedente in alto seggio e armato, si fa venire innanzi i cinque Re tratti fuori della spelonca; la quale scena si vede rappresentata a destra nella Tavola seguente.

TAVOLA CXLVII.

1. I cinque Re, colle mani legate a tergo, son tratti davanti a Giosuè. I loro nomi sono, il Re di Gerusalemme, il Re di Chebron, il Re di Ierimut, il Re di Lachis, il Re di Ololam: ΒΑCΙΛΕΥC ΙΕΡΟΥCΑΛΗΜ, ΒΑCΙΛΕΥC ΧΕΒΡΩΝ, ΒΑCΙΛΕΥC ΙΕΡΙΜΟΥΘ, ΒΑCΙΛΕΥC ΛΑΧΙC, ΒΑCΙΛΕΥC ΟΛΟΛΟΜ. I soldati che li hanno scoperti, ΕΥΡΟΝΤΕC ΤΟΥC ΠΕΝΤΕ ΒΑCΙΛΕΙC, li traggono davanti a Giosuè, messe loro le mani nei diademi reali.

Giosuè comanda ai suoi che, fatti distendere quei cinque Re boccone, premano loro il collo coi loro piedi.

2. Giosuè fatti uccidere i cinque Re, ne fa impiccare alle forche i cadaveri, che vedonsi ivi pendere dal patibolo colle braccia e le mani sciolte e penzolanti. La forca è un palo alto da terra due stature d'uomo, che ha in cima due rami divergenti fra i quali si sospende il reo per la gola e con un legno traverso vi si serra.

Questo volume aveva di poi altre rappresentanze che ora mancano, e sol rimane un soldato vòlto a destra, e la gamba di un altro soldato, e l'epigrafe ΙCΡΑΗΛΙΤΑΙ, onde ci è dato intendere che la pittura continuava. Nella mia tavola è stato omesso per mancanza di spazio l'Israelita, del quale si è peraltro incisa la sola gamba. A maggior ragione poi non vi si trova la gamba del secondo Israelita, che si vede sulla pergamena.

Tal è l'artificiosa pittura del rotolo palatino, della quale si erano finora avuti ragguagli esageratissimi, per parte del Winckelmann; e che dal Seroux D'Agincourt, non era stata rappresentata se non in qualche particolare composizione nè molto nobile, nè bene scelta.

PITTURE IN ORO E COLORI SUI CALICI

SULLE PATERE DI VETRO

PROEMIO

Sono ora diciotto anni, da che diedi la prima volta alla luce i Vetri ornati di figure in oro; la qual classe di monumenti intesi allora di mandare innanzi alla grande Opera che ora pubblico, come saggio di essa; e però sono ben lieto che sia venuto il tempo nel quale possano prendervi il lor posto. Niun emulo o avversario erasi ancora accinto a pubblicare alcuna serie di cristiane pitture primitive, e però ne gode il mio animo, considerando quali progressi in sì breve tempo siansi fatti nella cristiana iconografia dopo quei primi miei studii, e come siansi ora diffusi, e che quei punti di veduta e persino quel linguaggio, che per ordine di tempo ero io il primo ad aver adoperato, sia oggidì entrato nel dominio comune, e sancito dall'uso.

Il magistero con cui sono condotti questi vetri dipinti in oro, dei quali comincio di qui a dare la dichiarazione, è dal Buonarruoti (*Vetri cimit*, pref. pag. VII) descritto con queste parole: « Si metteva una foglia d'oro sul vetro che dovea servire per piede del bicchiere, ed in quella, dopo che vi avevano fatto a sgraffio la pittura o il disegno di ciò che vi volevano fare, serravano a fuoco il piede ed insieme il fondo del vaso, con avvertenza che il dritto delle figure e delle lettere, quando vi erano, tornasse dalla parte interiore del bicchiere, acciocchè colui che se ne serviva le potesse godere e leggere, e per conseguenza venivano a rovescio a chi le vedeva dalla parte del piede e per di fuora » (1). Qui il Buonarruoti parla dei calici, anzi dei fondi di essi, come ognun vede; ma egli avrebbe dovuto parlare invece delle patere, alle quali e non ai calici si appartengono quasi tutti i vetri, e non solo i pubblicati da lui, ma ancora quelli che si sono scoperti dappoi (2). Vi ha poi una maniera di pittura in oro, che col Buonarruoti chiamerò di buon grado migliore e più gentile, e fatta con maggior arte; ed è quando, oltre alla linea tagliente di contorno, gli scuri vi sono trattati a sottilissime lineucce. Di questo numero i vetri a soggetto cristiano sono pochi.

(1) In un fondo di tazza del Kircheriano si hanno tre strati, due dei quali sono sovrapposti alla foglia d'oro; laonde la trasparenza ne vien molto impedita.

(2) Agli esempi dei calici dipinti, da me citati il Cavedoni (*Op. cit.* pag 42, nota 37) vorrebbe vedere aggiunto anche quello che ho dato io stesso a pagina 15 1ª edizione, dopo il Buonarruoti che ne aveva esibito anche un terzo (*Vetri*, pagg 21, 60): ma è d'uopo avvertire, che io parlo della sola classe dei Vetri con figure in oro, e quegli esempii citati dal Cavedoni appartengono alla classe dei Vetri incisi e smaltati, nella quale erano ancora da citare altri esempii, e il Cavedoni nol fece. Una tal classe di monumenti che non è dipinta nè graffita in oro, come questa, troverassi fra la suppellettile varia, che darò incisa nel Volume VI, dove saranno insieme uniti nelle tavole 462, 463, 464 tutti i vetri, o graffiti, o incisi, o smaltati.

Il Buonarruoti richiama ad esame un luogo di Ateneo, ove scrive (*Dipnos.* V, 5), che fra le altre cose ricchissime e fra gli altri vasi tutti preziosissimi, che nobilitavano la tomba di Tolomeo descritta da Callisseno Rodiano, vi si annoveravano ancora due vasi di vetro dorati, ὑάλινα διάχρυσα δύο; dal qual luogo si mette fuor di dubbio che ai tempi di Tolomeo si lavoravano vasi di vetro dorati; ma non si può per questo conchiudere, che l'oro vi fosse adoperato alla maniera medesima che nei vetri nostri, ove la foglia è graffita e vien saldata a fuoco fra due lamine. Nulladimeno non può negarsi essere qualche cosa l'aver trovato farsi menzione dell'oro nei vasi di vetro, e almeno gioverà questa testimonianza per metterla a confronto con quella memorata da Teofilo ieromonaco (*Théophile prêtre et moine*, ed. L'Escalopier, Paris, 1843, l. I, c. 13) come usata dai Greci. Non ha guari ho veduto in Napoli più urne di vetro, ornate di fiori e fogliami d'oro: esse provenivano dai sepolcri di Puglia.

Nei vetri si hanno talvolta dei colori soprapposti alla foglia d'oro, e sono il rosso, il rosso lacca, il cilestro, il bianco, il nero, il verde, il verdemare. Sopra i fondi esterni dei piccoli vetri, che servivano quasi gemme a decorare le tazze, d'ordinario si vede sopra fusa una pasta vitrea di color azzurro, verde, violetto, indaco, o cremisi. La qual pratica s'incontra, sebben di rado, ancora nei grandi fondi delle tazze.

I vetri dipinti sono generalmente di due misure. Ve ne ha dei grandi, che occupavano tutto il fondo delle tazze, il cui diametro suol essere di 8, 9, 10 e più centimetri: i piccoli invece, della grandezza di tre centimetri incirca, non occupavano tutto un fondo di tazza, ma lo decoravano sparsamente. Di ciò abbiamo avuto il primo esempio nei due frammenti della Tavola 170, donde ci è stato facile spiegare l'uso dei piccoli vetri, segnatamente di quelli che non di rado vedevamo contenere una sola parte delle rappresentanze. Ad intenderne la composizione fa d'uopo imaginarli in gruppo, come furono una volta disposti.

Sogliono questi vetri trovarsi nei cimiteri di Roma, e fuori per le vigne, nè so che siasene scoperto alcun frammento altrove, se ne eccettui due di essi che ci hanno mandati gli scavi d'Ostia, uno proveniente dai colli Albani, uno dalle terre di Perugia, e quelli finalmente non ha guari trovati nel sepolcreto di Colonia.

2. Volendo definire l'epoca in che fu introdotta questa nuova pratica di saldar l'oro graffito fra due lamine, io non so come indicarla, se non ricavandone un argomento dai vetri medesimi. Per tal modo argomentando, potremo affermare che vetri così fatti v'erano già ai tempi di Caracalla. L'Olivieri (*Di alcune ant. cristiane ecc.* pagg. XIX, XX) ebbe dal cimitero, che chiamavano allora cimitero secreto di Callisto, un vetro, « nel mezzo del quale si rappresentava un mucchio di monete, e quella di mezzo che si figurava superiore a tutte le altre aveva benissimo disegnata la testa di Caracalla, quale l'abbiamo nelle sue medaglie con quella ciurma e con poco di barba ricciuta, che lo fa distinguere dagli altri Antonini. » E certamente considerando l'uso di quei tempi, ci dovrà parere inverosimile che l'artista volesse dipingere Caracalla, e gli Antonini, quando regnava in Roma alcun'altra famiglia, per esempio quella di Costantino.

Ed ora se n'è avuta una buona conferma: perocchè il piccol vetro dei colli Albani, che do inciso al n° 9 nella Tavola 177, fu trovato di recente in un sepolcro, accanto ad uno scheletro, insieme con un bronzo di Elagabalo di mezzana grandezza: ed è certo, che quella moneta non vi si sarebbe posta per memoria, se costui fosse morto al secolo IV.

Ma il Buonarruoti che inchina ad assegnare la maggior parte dei vetri da sè pubblicati ai tempi de'Gordiani e de'Filippi e dopo l'imperio di Valeriano (pref. pagg. XII, XV), vorrebbe poi ristringerli tutti al secolo III della Chiesa, e avanti alla persecuzione di Diocleziano almeno. La qual sentenza è anche tenuta dal Bianchini (*Demonstr. hist. eccl.*, Romae, 1753, t. I, part. II, pag. 308) (1), che la dà per indubitata, ove scrive: *Cum procul dubio antevertant tempora Constantini Magni:* onde si argomenta di mostrare che a tale parere non osta nè il ritratto di S. Agnese, nè il monogramma di Cristo, nè la forma di certe lettere particolari, differente non poco dalla figura ordinaria dell'alfabeto latino.

Ma se noi concediamo al Buonarruoti che il martirio di S. Agnese potè avvenire sotto Valeriano e Gallieno, non potremo perciò limitare la moda dei vetri ai tempi che precedettero la persecuzione di Diocleziano. Perocchè oggi noi abbiamo un vetro che rappresenta il Papa Marcellino, il quale visse sotto Diocleziano e fu martirizzato l'anno di Cristo 304. A questo vetro potremmo aggiungere la pittura

(1) Di questo autore, che nelle tavole aggiunte riproduce parecchi vetri editi dal Buonarruoti e da altri, non ho io creduto necessario dover citare l'edizione, nè la spiegazione; tenendosi egli a ciò, che, o l'Aringhi, o il Buonarruoti avevano stampato prima. Il Mamachi dà ancor esso nei venti libri *Originum et antiquitatum Christianarum*, vetri cimiteriali cavati or dal Buonarruoti, or dal Boldetti, e così fanno altri ancora più recenti di lui: i quali tutti io ricorderò nelle note quando ne avrò qualche ragione.

del vetro che nomina un VINCENTIVS, se fosse certo che in esso è rappresentato il celebre Martire S. Vincenzo, il quale fu coronato in Ispagna sotto Daciano (Prud. *Perist.* V, 40). Perocchè questo Preside governava le Spagne per Diocleziano e Massimiano Erculeo (Vedi l'Arevalo nella nota al citato luogo di Prudenzio). Ma è poi sicuramente di questa epoca S. Genesio, che ottenne la palma sotto il medesimo Daciano (*Martyrol. Usuardi*). Inoltre, il ritratto di Papa Liberio, da me riconosciuto in un vetro trovato nel cimitero di Callisto (tav. 188, 3) ne fornisce una valida prova dell'uso tuttavia vigente alla metà del secolo IV. Aggiungasi l'uso di ornare i Santi col nimbo, del quale non vi è finora esempio che si possa attribuir senza dubbio al secolo III; e intanto nei vetri non manca il nimbo alle teste di Cristo, del buon Pastore, della Vergine, dei SS. Pietro e Paolo, di S. Lorenzo, ove il monogramma ne prende il luogo, di S. Ippolito e di S. Agnese (1). Non è dunque da credere, che l'epoca dei vetri si restringa ai tempi che precedettero la persecuzione di Diocleziano, come volea il Buonarruoti.

Un altro e assai valevole argomento sarebbesi potuto trarre dalle lapidi scritte di quei loculi, ove erano murati i vetri; o se non da queste, almeno dalle lapidi dell'ambulacro, nel quale assai verosimilmente si seguitò a seppellire all'epoca medesima. Ma i dotti investigatori della Roma Sotterranea pare non abbian tenuto conto di queste circostanze nelle loro descrizioni, o almeno noi non conosciamo che l'abbiano fatto. Intanto possiamo in generale dedurre dalle lapidi d'epoca certa, che essi pubblicarono, che molti vetri appartengono al secolo IV. Perocchè il Boldetti (pagg. 80, 81), riferisce le lapidi da sè trovate nel cimitero di Callisto, che datano dal 337 al 383, e asserisce, che alcuni vetri delle nostre Tavole, furono da lui scoperti parimente negli ambulacri del citato cimitero. Se poi fu necessario che il Buonarruoti, sostenendo essere i vetri del secolo III, dovesse provare che la paleografia adoperata in essi non vi ripugnava; noi per lo contrario niun argomento potremo addurre, che sia decisivo, convenendo ottimamente al IV secolo non meno che al III la paleografia delle epigrafi di questi vetri. Ben è per altro degna di considerazione l'ortografia: perocchè la F prende il luogo del PH; e ciò non solo, ma l'aspirata vedesi omessa dopo le consonanti C e T, e davanti alle vocali costantemente, se ne eccettui un esempio unico, che è AMACHI. Ora è ben certo, che questa omissione non divenne frequente se non dal secolo di Costantino Magno in poi; il che consta dai monumenti, tra i quali ne giovi ricordare l'epigrafe soprapposta all'insigne sarcofago di Giunio Basso, morto nel 359, ove si legge NEOFITVS ed YPATIO. Ancora è notevole lo scambio dell'I in Z nel nome di Gesù, che in tutti i vetri si legge sempre scritto ZESVS; e ancor questa maniera di scrittura così costante rinvia al secolo IV, laddove nel III, se ve ne ha esempii in alcun vocabolo, del nome ZESVS in vero non saprei citarne neanche uno. E quanto all'uso dei tre nomi, che è un altro distintivo di antichità, non ci è occorso finora alcun vetro, che li dia tutti e tre, anzi neanche v'è esempio di nome e prenome, nè di nome e cognome, se non nei falsi e moderni; eppure quasi tutti i personaggi qui rappresentati vestono la *laena,* ossia il breve pallio senatorio, e se non sono senatori, almeno son uomini ragguardevoli; e molti dei nomi sono tali, che facilmente si riconoscono essere gli usitati nelle nobili case. Ne sia esempio *Orfitus, Amachius, Rufinus, Severus, Pompeianus, Sabinus,* e *Dexter.* Il quale costume di appellazione è un nuovo carattere dei secoli tardi, e che sappiamo essersi diffuso dopo Caracalla e reso di moda.

Nè per l'abbigliamento e l'acconciatura dobbiamo fare ragionamento diverso, essendo i pallii senatorii e gli ornamenti e le tante mode di acconciare e disporre i capelli usatissime nel secolo IV; laddove nei monumenti del secolo III gli esempii nè sono sì frequenti, nè da servire di buon confronto. Ancora il non trovare in niuna delle tante figure di nobili donne espressi i pendenti all'orecchio, sebbene loro non manchino vuoi ricchezze di ori intessuti nelle vesti, vuoi sfoggio di perle e di pietre preziose nel diadema e nei collari, fa risovvenire, che nel secolo IV specialmente faceva mal senso il forare le orecchie alle fanciulle cristiane per sospendervi l'oro e le gemme; quantunque anche prima, e Tertulliano, e S. Cipriano, e Clemente Alessandrino ne taccino il costume. Ma S. Girolamo *(Epitaph. Marcellae ad Principiam virginem)* non ha difficoltà di chiamarlo uso gentilesco: *Gentilitas solet... auribus perforatis rubri maris pretiosissima grana suspendere;* onde ammonisce Leta che non fori le orecchie alla figlia: *cave ne aures eius perfores:* ed Alcimo Avito prende di qua argomento per lodare la vergine Fuscina sua sorella, alla cui verginità, dic'egli, accresce pregio che i parenti non le abbiano forati gli orecchi per intromettervi l'oro e sospendere le pietre preziose (*Poema de laude virginitatis,* v. 41, segg.).

Nec tibi transfossis fixerunt auribus aurum,
Quo dependentes ornarent vulnera baccae,
Et pretiosa quidem malas sed saxa gravarent.

(1) Debbo io qui avvertire che quando parlai del nimbo, del quale affermava non avere alcun esempio che si potesse attribuire indubitatamente al secol III, non intesi di parlare se non del nimbo cristiano, come è ben chiaro ed evidente a chi legge le mie parole: « l'uso di ornare i Santi del nimbo ». Non ebbe quindi ragione il Cavedoni di osservare a pagina 4, n° 3, che v'hanno dei monumenti del nimbo anteriori al secolo III, citando in prova il medaglione di Antonino Pio; che inoltre cel dà intersecato da raggi (Eckhel, t. VIII, pag. 504)

Qui il Cavedoni stima (*Oss.* pag. 5), che per attribuire al secolo III anzi che al IV una parte anche delle tazze rappresentanti i ritratti di due coniugi, molto valga la ragione della maniera dell'acconciatura della chioma delle donne, riscontrata con quella delle Auguste, come avvertiva il Buonarruoti (pagg. 155-156), e osserva (pag. 6) che io mostro non averne forse tenuto conto a bastanza. Il che non mi par che egli abbia con verità asserito; perocchè ho io invece creduto, che non fosse argomento a bastanza sicuro, ritornato essendo al secolo IV l'uso di certe acconciature proprie del secol III. Nel resto il Cavedoni accetta i canoni cronologici da me stabiliti, « non che la mancanza costante degli ornamenti alle orecchie nelle figure feminili », i quali appellano al secolo IV, anzi che al precedente, come dimostra, scriv' egli, il ch. P. Garrucci con molti e dotti riscontri.

E per altro opinione del Cavedoni, che al secol III possano più verisimilmente spettare i non pochi frammenti minori, che per lo più sono fondi di bicchieri con una o due figure e con epigrafe brevissima, oppure anepigrafi. Ma oggi non si potrebbe sostenere questa particolar classificazione, dopo che si è veduto che questi piccoli vetri, lungi dall'essere fondi di bicchieri, devonsi invece supporre uniti in gruppo di guisa che formino una o più composizioni con certo disegno sui fondi delle grandi tazze.

Io tenni che i vetri insigniti del monogramma ☧ appellino al secol IV, perchè in Roma questo monogramma fu usitatissimo in questa età: e il Cavedoni pensa conformemente: io diedi per limite ai vetri la fine del secolo IV predetto e i primi anni del seguente, anche perchè non si ha esempio veruno della croce monogrammatica ⳩, la quale domina in Roma nel secol V, e il Cavedoni non trova nulla a dire: ma posteriore gli sembra al 340 il vetro colla fenice sulla palma, perchè (n. 4) il tipo della fenice nimbata, simbolo di risurrezione e della felice riparazione de' tempi, che incomincia a ricorrere nelle monete di Costanzo e di Costante, non s'incontra d'ordinario in quelle di Costantino Magno e di Costantino Giuniore (ECKHEL, t. VIII, pag. 111), ma solo in una di Costantino (BANDUR. II, pag. 242). Ma egli sbaglia confondendo la fenice nel senso simbolico di risurrezione colla fenice simbolo della eternità e della rinnovazione dei tempi. Il senso di risurrezione fu dato alla fenice assai per tempo, e basti il ricordare gli atti di S. Cecilia, che narrano aver ella fatto scolpire la fenice in questo senso sul sarcofago di Massimo: gli altri due sensi non han che fare col vetro cristiano citato dal Cavedoni. Sopra un aureo di Traiano, battuto dopo la morte di quel principe, come attesta l'epigrafe, DIVO TRAIANO, si vede la fenice nimbata nel senso gentilesco di eternità e non di altro.

A dimostrar poi con altro argomento il mio avviso, che i vetri spettino per la più parte al secolo IV, valgono dimolto i riscontri, che il Cavedoni medesimo (*Oss.* pag. 43) fa tra i vetri cimiteriali a subbietto profano ed i medaglioni contorniati, appartenenti anch'essi per la più parte al secolo IV (ECKHEL, VIII, pagg. 277-313). Si in questi come in quelli ricorrono rappresentazioni mitologiche, sceniche, palestriche, domestiche e venatorie, colle stesse acclamazioni, VINCAS, NICA, e cogl'identici subbietti di Achille, d'Ercole, delle quadrighe circensi, dei pugili, del numulario colla sua mensa, e della caccia del cervo. Le epigrafi de' contorniati, del pari che quelle dei vetri, sono per lo più latine, e talora greche o grecolatine, e con gli stessi errori ortografici (1) e permutazioni di lettere; per esempio, DESIDEREVS (ECKHEL, VIII, pag. 296), analogo a LAVRENTEVS. All'INVICTA ROMA ILIOROR del vetro dell'Agone Capitolino fa bel riscontro il contorniato coll'INVICTA ROMA FELIX SENATVS e REPARATIO MVNERIS FELICITER (ECKHEL, VIII, pag. 302) (2). L'arte e lo stile si de' contorniati come de' vetri è per lo più rozza e mediocre, ma pure talvolta assai buona e lodevole. Alcuni contorniati hanno le figure incise e riempiute d'argento a modo di tarsia (ECKHEL, VII, n. 280); si che imitano in parte i vetri con figure fatte a sgraffito sopra foglie d'argento.

3. Varie sono state e sono tuttavia le opinioni dei dotti intorno all'uso di questi vasi di vetro. Gli hanno taluni creduti tazze destinate alla distribuzione del Sangue eucaristico; altri invece calici adoperati nella mistica Cena del Signore (3); tal altro gli stimò serviti nelle Agape ai sepolcri

(1) Come nei vetri così nei contorniati l'F prende luogo di PH costantemente. Per esempio, STEFANAS, FILINVS, LISIFONVS, POLISTEFANVS, FILOBACVS.

(2) Non debbo omettere il confronto spontaneo del nome BOTROCALES dato ad un cavallo circense in un vetro e in un contorniato (SABATIER, IV, 13).

(3) PASSERI in *Append.* al GORI, tom. III, *Thesaurus vet. diptych.* pagg. 68, 69. A quest'uso è stato riferito dal Kubinyi il vaso di vetro trovato il 14 aprile del 1845 nel Comitato di Tolnaer a Szekszárd (v. *Kubinyi, Szekszarder Alterthümer*, Pest, 1857) Ma il potissimo anzi unico argomento di tale attribuzione viene dal supplemento, che egli ha immaginato alla monca leggenda, che è posta attorno al vaso: ΛЄIB... OIMЄNI ΠIЄ ZΗ... IC letta da lui λεῖβε τῷ Ποιμένι, πίε ζήσαις, e spiegata: « offri il sacrifizio al Pastore, bevi, vivi » Conciossiachè, se a noi pare che debba supplirsi invece (Π)οιμένι, πίε, ζή(σα)ις, (ἀ)εὶ β(ίου); *Poemeni, bibe, vivas, semper felix sis;* ovvero λεῖβ(ε μοι, Π)οιμένι, πίε ζή(σα)ις, *Liba mi, Poemeni, bibe, vivas.* mancherà per ciò solo ogni sostegno a quella conghiettura. Si aggiunga che niun indizio di cristianesimo si è trovato in questo sepolcreto, anzi tutto spirava il culto pagano.

dei Martiri, altri nei conviti nuziali, altri ancora nei funebri, e finalmente in ogni altro uso di vita civile.

Dalla grandezza di alcune patere argomenta il Boldetti (*Osservazioni*, pag. 189), che poterono essere state in uso del Sangue eucaristico « versandovelo dopo di averlo consecrato nei calici, per ministrarsi poi da' Diaconi col cucchiaio d'argento, o con la fistula, ai laici, ai quali in quei tempi era permessa la Comunione *sub utraque specie*, con minor pericolo di versarlo e per maggior decenza nel porgerlo » (1). Ma questa conghiettura non può passarsi per buona senza prove; e noi non sappiamo che giammai siasi distribuita la sacra specie del vino nelle patere, ma nei calici, che si dissero poi *ministeriales* e *maiores*. Onde S. Cipriano (*De lapsis*, c. XXV) ha scritto: *Ubi vero solemnibus adimpletis calicem diaconus offerre praesentibus caepit*. E S. Ambrogio introduce il santo Martire Lorenzo che interroga S. Sisto (*Liber officiorum*, I, c. 41): *Quid in me ergo displicuit, pater, cui commisisti dominici sanguinis consecrationem?* (2) *cui consumandorum consortium sacramentorum, huic consortium tui sanguinis negas?* Finalmente notar si conviene, che l'uso del cucchiaio o della fistola non è sì antico.

4. Coloro i quali sostengono che questi vetri siano frammenti di calici serviti al mistero della cena eucaristica, adducono a questo effetto Tertulliano, il quale, in un passo ben noto (*De pudic.* c. 7, 10), scrive, che sopra i calici dipingevasi il buon Pastore; donde conchiudono, che quei frammenti nei quali è dipinto il buon Pastore sono resti di calici, e per analogia ancora tutti gli altri i quali hanno figure, sebben diverse. Ma come si può volere che i nostri vetri, che sono quasi tutti patere, siano calici da sacrifizio? Io cerco tra i monumenti primitivi e mi vedo rappresentato il calice col suo piede (BOLDETTI, *Oss.* pag. 208), e a tenerlo per eucaristico me ne dà, credo, buona prova il vedervi sopra tre pani; chè niuno nella vita civile ha mai sognato di mettere i pani nei calici, ma sì nelle ceste. Questa scultura adunque non può avere se non un senso simbolico di sacrifizio eucaristico; ed in vero tale è il significato che da Gesù Cristo prima, poi da S. Paolo e dai SS. Padri e dalla Chiesa si diè alla parola di *calice* e di *pane*. Non può adunque seguirsi una sentenza, che vorrebbe riconoscere nelle patere i calici eucaristici.

Quanto all'argomento dedotto dalle parole di Tertulliano, non mi par logico il dire, che se i calici dei tempi di questo scrittore portavano dipinto il buon Pastore, adunque i vetri cristiani, che talvolta portano questa rappresentanza, quantunque siano patere, debbono per ciò credersi vasi eucaristici.

Nella Chiesa furono adoperati bacini, o sia *patenae* di vetro, e ne è argomento l'ordine dato da Papa Zefirino, che queste patene si portassero dai ministri del Sacrifizio, i quali preceder dovevano il sacerdote che si recava a sacrificare (*Lib. pontif. in vita*): *Fecit constitutum de ecclesia ut patenas vitreas ante sacerdotem in ecclesiam ministri essent supportantes.* Ma questi bacini, o *patenae*, non ad altro uso erano adoperati, che alla distribuzione del pane eucaristico al popolo: nè si sa che Papa Zefirino introducesse calici di vetro pel Sacrifizio. Questa notizia ci viene da Bonizzone, autore del secolo XII, il quale in tal senso interpreta ciò che ci dice nel Libro pontificale dei bacini, o sia *patenae* ministeriali, scrivendo (MAI, *Bibl. PP.*, t. VII, pars III, pag 34): *Statuit ita ut consecratio divini sanguinis in vitreo vase,*

(1) Il Röstel (*Roms Katacomben etc.* pagg. 402-406), secondo che riferisce R. Rochette, vede nei vetri, vasi che hanno servito alla Comunione, opinione non diversa da quella del Boldetti.

(2) In questo luogo il vocabolo *consecratio* deve prendersi in un senso, tutto suo proprio, di distribuzione della specie consecrata, siccome avverte il Sala nelle note al Cardinal Bona (*Rer. Liturg.* II, pag. 306), e prima di lui l'aveva osservato il Bingham (*Orig. Eccles.* t. I, pag. 309). Sebastiano Paoli invece opina (*De patera arg. forocorn.* Neap. 1745, pagg. 41 44), che significhi mistione della specie consecrata col vino naturale a fin di distribuirlo al popolo.

Al qual proposito è bene avvertire, che ai tempi di S. Giustino col vocabolo κρᾶμα significavasi il vino temperato coll'acqua; e che assai dopo dinotossi con esso il pane eucaristico inzuppato nel vino. Non vi è verun argomento da far salire ai primi secoli il costume di comunicare col pane eucaristico intinto nel vino consecrato. Il Münter (*Prim. eccl. afr.* pag. 260), esaminando i luoghi dei SS. Padri che sogliono allegarsi dagli autori di questa sentenza (sono S. CIPRIANO, EUSEBIO, e GIULIO I, Papa), rigetta S. Cipriano, parendogli che nel passo *De bapt.* pag. 132 (conf. *De lapsis*, c. XXX) si parli del solo vino consecrato; tuttochè gli faccia difficoltà, che si dica *eucharistia* il *sacramentum calicis*. Ammette però Eusebio (*H. eccl.* IV (corr. VI) c. 44), presso del quale S. Dionigi Alessandrino narra, che un sacerdote inviò al vecchio Serapione il pane consecrato, ordinando al fanciullo che lo portava, d'intingerlo, e di darglielo così a trangugiare. Ma questo luogo non ha verun valore nella questione, perocchè non si tratta di Comunione sotto le due specie, ma di far inghiottire ad un vecchio il pane consecrato, intingendolo, e neanche nel vino, nel qual senso è falsamente allegato dal Münter, ma nell'acqua. Decisivo gli sembra il luogo della decretale di Giulio I Papa, ove riprende come abuso la distribuzione del pane eucaristico bagnato nel vino: *Alios quoque intinctam eucharistiam populis pro complemento communionis porrigere.* Ma l'Arduino si era già avveduto che la citazione non era ben fatta, ed aveva perciò avvertito fin dal suo tempo che Graziano (*De consecr.*, distinct. 2) ed Ivone (l. I) estrassero questo canone dal Concilio Braccarense dell'anno 675, cap. 1, e l'attribuirono a Giulio I, che governò la Chiesa dal 332 al 348. Dietro le quali osservazioni egli è chiaro non avervi alcun'autorità che dimostri l'uso del pane consecrato intinto nel vino, nei primi secoli della Chiesa.

non autem in ligneo, ut antea, fieret. I calici di vetro furono sempre in uso (1) e se ne ha riscontro in S. Girolamo *(Ep. ad Rust.)*, che parlando del Vescovo Esuperio dice: *Sanguinem portat in vitro:* e nella vita di S. Cesario, dove si legge: *An non in vitro habetur sanguis Christi?* E all'821 si legge di S. Benedetto Abate ananiense, che *vasa ad conficiendum Christi corpus primum ei fuerunt lignea, deinceps vitrea, sic tandem conscendit ad stannea:* e il Concilio di Tribur, all'anno 895, vietò l'uso dei calici di vetro e al tempo medesimo in una certa sinodale ammonizione attribuita a Papa Leone IV si determina, *ut nullus in ligneo vel vitreo calice audeat missam cantare.* Le patene servirono, come ho detto, a distribuire il pane consecrato, prima che s'introducessero le pissidi (PASSERI, *Thes. Vett. diptych.*, t. III, App. pag. 69), e vi si raccoglievano ancora i frammenti caduti per avventura sulla mensa.

Or le nostre patere di vetro ci dicono, nelle loro epigrafi, che esse furono fatte ed usate per bere. Imperocchè sempre in queste iscrizioni s'invita il convitante a bere e talvolta a porgere la patera agli amici: PIE, PIE BIBE, PIE ZESES, ΠΙϹ ΖΗϹΑΙϹ, PROPINA, BIBE ET PROPINA: QVI SE CORONABERIN BIBAN.

Le quali ragioni da me addotte altra volta in prova che le patere non furon fatte per distribuire ai fedeli la specie del pane, e mi sembrano ineluttabili, non sono tali sembrate al signor De Rossi, il quale dice (*Bull. Arch. Crist.* 1864, pag. 90): « non essere bastanti ad escludere l'uso eucaristico da tutti i vetri superstiti, essendo duro a credere, che niuno di essi, adorni come sono dell'imagine del pastor buono, abbia relazione veruna con le parole di Tertulliano che ad essi si bene si aggiustano ». Ma io primieramente osservo, che mal si fa ad appropriare alle patere ciò che Tertulliano dice dei soli calici. Poi richiamar debbo l'avversario allo stato della questione, dalla quale egli devia, e dimandare, se le patere di vetro, che troviamo affisse ai loculi, siano state fatte ad uso della cena eucaristica. Alla qual domanda logicamente non si risponde, dicendo che poterono essere state adoperate a tal uso. Debbo anche ricordargli che è uopo distinguere le *patenae* dalle *paterae*, dacchè le *paterae* furono vasi da bere, e però con nome generico da Varrone (LL. V, 122) sono annoverate tra i *pocula*, ove scrive: *praeterea in poculis erant paterae:* onde S. Girolamo, colla solita dottrina, chiama *poculum paterae* un tal vaso *(Ep. 14 ad Heliod.* 5); e gli antichissimi calici egualmente che le patere di creta con lo stesso vocabolo si appellano POCOLOM (Vedi la mia *Sylloge inscr. latin.* pag. 142 segg.). Fo notare altresì, che la Chiesa per distribuire ai fedeli la sacra specie del vino si servì sempre di calici. Or qual sia quella sorta di vasi che gli antichi chiamarono calici non sarà più controverso, dopo che ho mostrato uno dei vasi d'argento scoperti alle acque di Vicarello, che porta il nome di calice: CALICEM ARGENTEVM (*Diss. Archeol.* vol. I, pag. 18). A queste avvertenze mi è di mestieri aggiungere, che il linguaggio ecclesiastico non ha chiamato *patera* ma *patena* il bacino per la sacra specie di pane; e quanta sia la distanza fra la *patena*, la quale serve ad ogni cibo, e la *patera* la quale serve ad ogni bevanda, è cosa generalmente conosciuta: dimodochè dallo stesso linguaggio ecclesiastico siamo avvertiti a guardarci dal confondere i *calices* e le *paterae* colle *patenae.* E poi manifesto che i vasi di vetro, che si trovano nei cimiteri affissi ai loculi, o sono *calices*, o sono *paterae*, o sia vasi da bere, e che a tal uso furon fatti, stando all'epigrafe che l'attesta. Quanto al buon Pastore, dipinto dagli antichi da per tutto e anche sui calici, abbiamo la testimonianza di Tertulliano, il quale avrebbe potuto anche nominare le *paterae*, sulle quali, sebbene non di frequente, vediamo essersi dipinto il Pastor buono: ma egli parla espressamente di calici di vetro; delle *paterae* poi non parla per nulla: e però non so come citar si possa a proposito delle nostre *paterae* il predetto luogo di Tertulliano.

5. Esaminata a bastanza la questione delle tazze di vetro, se furon fatte per uso eucaristico, passiamo a discutere l'opinione di coloro i quali tengono che queste tazze furono adoperate dai cristiani primitivi nelle agape.

A parlar propriamente, l'agape è carità, e dilezione, e con tal vocabolo chiamossi in special modo il rifocillarsi insieme dei fedeli, dopo aver vegliato la notte e partecipato nel dì seguente ai divini misteri. Di queste refezioni di carità parla S. Giuda (*Ep.* vers. 12) dove riprende alcuni, che chiama

(1) Fu trovato un calice di vetro in un sarcofago di Cividale, che il Torre (CALOGERÀ, tom. 47, pag. 29) tiene per indubitato aver chiuse le spoglie di un Patriarca d'Aquileia, sia Sigualdo, sia Massenzio. Col calice erano due ampolle e dei frammenti di vetro; v'era un bacino d'argento del peso di once 14 e del diametro di once 8; v'erano cinque croci d'oro, una d'esse più grande delle altre quattro, e queste ornate di figure: v'era una piastrellina rotonda d'oro, che portava un cervo in rilievo: le quali suppellettili il Torre dà incise in tavola a pagina 64. La chiesa di S. Giovanni in Xenodochio si è quella, dove Pemmone pose l'altare decorato di bassirilievi, terminato dal figlio Rachis prima del 744, nel qual anno fu eletto Re de'Longobardi in luogo di Liutprando: e non so come il Torre dica esser certo, che questa chiesa fu fabbricata dal Duca Rotgardo, il quale fu creato da Carlo Magno l'anno 774; quando invece consta, che costui costruì l'ospedale, come si legge nel privilegio di Carlo, dato a S. Paolino l'anno 861: *Xenodochium, quod dux Radurald aedificando in Foro Iulii, vocabulo sancti Ioannis, cet.* Il Torre a pagina 55 stima, che questi vasi e le croci possano essere del secol VI incirca: il che se fosse vero, dovrebbe seguire che non fu ivi sepolto un Patriarca, com'egli dice, ma o un Vescovo, o un Prete, non essendo quella l'età dei Patriarchi.

macchie delle agape, perchè le contaminavano: *οὗτοί εἰσιν ἐν ταῖς ἀγάπαις ὑμῶν σπιλάδες* (1). S. Paolo ne fa menzione ancor egli, ove riprende alcuni Corinzii, i quali non contenti della porzione che distribuivasi ugualmente a tutti, recavansi di più dalle case loro, vino e vivande, e non ne facevano poi parte ai fratelli; onde nasceva un doppio disordine, e che la sobria refezione si cangiasse in lauto pranzo, e che si ledesse la carità, e mentre alcuni abbondavano, altri avevano fame.

In Roma è verosimile che si stabilisse l'usanza delle agape, come in Oriente e nella Grecia, sino dai tempi apostolici: ma rarissimo è che se ne parli dagli scrittori. Il primo, che io mi sappia, è S. Atanasio e non S. Girolamo, nè il solo che ne parli, come stima il Muratori (*Anecd. gr.*, pag. 248). La Chiesa di Roma, dice il Santo, comunicò con me il corpo di Cristo e 'l convito di carità: *ἐκύρωσεν εἰς ἡμᾶς τήν τε κοινωνίαν καὶ τὴν ἀγάπην.*

Venendo alla questione, io penso, che coloro i quali giudicano, le tazze e i bicchieri cimiteriali aver potuto servire alle agape, dicono cosa probabile: ma non vi sono ragioni le quali dimostrino, che questi arnesi furono fatti a tal fine. Nè vale il dire, che vi si vedono delineate le imagini dei Santi, quasi che ad altro uso non dovessero servire, che ad ecclesiastiche cerimonie. Fu generale costume, in questi bei tempi, di ornare ogni arnese coi segni di religione, e di far dipingere da per tutto Cristo, i Martiri, il Vangelo, e 'l monogramma, e la croce.

Ai tempi dell'apostata Giuliano, S. Asterio reggeva la Chiesa di Amasea, ove le matrone costumavano portar dipinti sulle vesti i miracoli operati dal Redentore. (*Hom. de divite et Lazaro*, ed. Ruben., 1615, pag. 4). « Tu vedi, dic'egli, dipinte le nozze di Galilea e le idrie, il paralitico che porta il suo letticello sulle spalle, il cieco guarito col loto, l'emmorroissa che tocca il lembo, la peccatrice cadente ai piedi di Cristo, Lazaro, che dal sepolcro ritorna alla vita »: *Ὁρᾷς τὸν γάμον τῆς Γαλιλαίας καὶ τὰς ὑδρίας, τὸν παραλυτικὸν τὴν κλίνην ἐπὶ τῶν ὤμων φέροντα, τὸν τυφλὸν τῷ πηλῷ θεραπευόμενον, τὴν αἱμοῤῥοοῦσαν τοῦ κρασπέδου λαμβανομένην, τὴν ἁμαρτωλὸν τοῖς ποσὶ τοῦ Ἰησοῦ προσπίπτουσαν, τὸν Λάζαρον ἐκ τοῦ τάφου πρὸς τὴν ζωὴν ὑποστρέφοντα.* La Sinodo settima (*Act.* VI, pag. 265) ricorda S. Giovanni Crisostomo, ove dice che l'imagine del santo Vescovo Melezio vedevasi dipinta e scolpita e sulle pale degli anelli, e sulle tazze, e sopra i bicchieri, e sulle pareti delle stanze, e da per tutto: *Ἐν δακτυλίων σφενδόναις καὶ ἐν ἐκπώμασι καὶ φιάλαις καὶ ἐν θαλάμων τοίχοις καὶ πανταχοῦ τὴν εἰκόνα τὴν ἁγίαν ἐκείνην διεχάραξαν πολλοί.* E giova qui avvertirlo, perocchè dall'antica piissima usanza essendo noi così lontani, difficilmente possiamo figurarci che altrove si dipingessero, ovvero si scolpissero le sacre imagini, se non negli arnesi adoperati ai sacri misteri. Leggasi anche Leonzio Vescovo della Napoli di Cipro, negli Antirretici di S. Niceforo editi dal Pitra (*Spicil. Solism.* IV, 37: cf. Manzi, XIII, 46), ove scrive: Noi figuriamo e scolpiamo da per tutto Cristo e la sua passione, nelle chiese, nelle case, nelle piazze e nelle vie, e in rilievo e sopra tela e sopra i nostri abiti medesimi, in fine in ogni luogo, affinchè continuamente vedendo cotali rappresentanze, ce ne rinnoviamo la memoria e non ce ne dimentichiamo giammai: *Χριστὸν καὶ τὰ Χριστοῦ πάθη ἐν ἐκκλησίαις καὶ οἴκοις καὶ ἀγοραῖς καὶ ἐν εἰκόσι καὶ ἐν σινδόσι καὶ ἐν ἱματίοις καὶ ἐν παντὶ τόπῳ ἀνιστοροῦμεν καὶ διαχαράσσομεν, ἵνα διηνεκῶς ὁρῶντες ταῦτα ὑπομιμνησκώμεθα, καὶ μὴ ἐπιλανθανώμεθα.*

6. A me pare che a varie feste, sì civili, come religiose, siano servite e a tal uopo fatte queste tazze dorate, e che ciò si ricavi dai soggetti in esse rappresentati, e parmi che alcuni vetri siano stati fatti per cene nuziali, quando vi vedo rappresentati i due sposi che congiungono le destre: qualcuno sarà stato fatto pei giorni natalizii, qualche altro per le cene funebri, alle quali parmi alluda quella patera, dove si vede rappresentato *Gad*, il *fatum*, che corre alla meta e sta per segnare sullo scudo l'epigramma funebre: e vorrei non ingannarmi se dico che in qualcuno si tratti di festa di famiglia, quando il neofito deponeva le albe: perocchè tal senso mi sembra si abbia quella rappresentanza, ove si vede un fanciullo stare in mezzo ai suoi genitori in tunica interiore, stando il padre per indossargli la tunica esteriore. Forse anche può essersi un convito apprestato nel dì in cui alcun fanciulletto fu slattato; come si legge nella Genesi, che Abramo fece un gran banchetto in tal

(1) Le parole ЄΝ ΑΓΑΘΟΙϹ, dice il Martigny (*Diction.* pag. 92) significano l'eucaristia nel linguaggio dei più antichi Padri. e soggiugne « Le P. Garrucci rejette cette opinion pour des raisons qui ne nous paraissent pas assez solides. » Ma egli s'inganna: io non ho parlato della tazza con la predetta leggenda: *ἐν ἀγαθοῖς* in rilievo; e nelle tazze di vetro con figure in oro tali parole non si sono finora mai lette. Questo scrittore, che a pagina 92 taccia l'opinione del P. Secchi, come priva di solidi fondamenti, quando il P. Secchi sostiene appunto, che queste tazze servirono alla comunione eucaristica, ora a pagina 279 fa gli stessi rimproveri a me, che ho rigettata questa opinione. In somma quali saranno le ragioni « assez solides » ? Eccole. Le parole *πίε, ζήσαις ἐν ἀγαθοῖς*, egli dice, hanno un senso eucaristico, e queste si trovano scritte sopra un bicchiere: quel bicchiere adunque è eucaristico. Ma egli non si avvede che questo argomento potrebbe andare se una tal frase avesse il solo senso eucaristico. L'addurre quindi un tal argomento per istabilire che un calice è eucaristico, altro valore non ha, che quello, come dicono le scuole, di petizione di principio. Ed anzi *ζῆσαι ἐν ἀγαθοῖς* in tutti i Lessici significa menar vita felice, *ducere in bonis dies suos*, ed è frase adoperata in tutt'altro senso che eucaristico.

giorno per Isacco (GEN. XXI, 8): *Crevit igitur puer et ablactatus est: fecitque Abraham grande convivium in die ablactationis.* Dalle imagini sì ripetute dei SS. Apostoli Pietro e Paolo, potrebbe esser vero che molti dei nostri vetri siano stati fatti per le cene imbandite nelle feste dedicate all'onor loro. S. Girolamo, che tanto sapeva dei costumi di Roma, ci assicura, che v'era usanza di celebrare con conviti i dì festivi (*Epist. 31 ad Eustochium*): *Festus est dies et natalis B. Petri festivius est solito condiendus;* e sul fine (§ 3): *Unde nobis sollicitius providendum est, ut solemnem diem non tam ciborum abundantia quam spiritus exultatione celebremus.* E Teodoreto (*De evang. verit.* l. VIII) riguardo ai Greci similmente scrive, che le solennità dei SS. Pietro e Paolo, Tommaso, Sergio, Marcello, Leonzio, Antonino, Maurizio ed altri celebravansi in Asia con popolari conviti (cf. *H. eccl.* l. III, cap. 14; MURATORI, *Anecd. gr* pagg. 245, 246).

Stabilito in tal modo che questi vasi di vetro decorati di figure sacre in oro sono calici e patere, e che erano in uso al tempo di Settimio Severo, e che servivano a varii usi civili, parmi tempo di passare alla dichiarazione delle Tavole.

TAVOLA CLXVIII.

In Colonia, nella via detta Giardino di S. Orsola, si sono scoperti alcuni sepolcri, e in essi il calice e i quattro bicchieri che ho riuniti su questa Tavola, prendendone il disegno da Carlo Disch (*Römisches Glas*, taf. II, III). Il primo di essi è della classe dei vetri ornati di figure graffite in oro: gli altri non appartengono a questa classe, ma gli ho aggiunti perchè, insieme con quei frammenti che do alla Tavola 203, possano servire di confronto e dare una qualche idea delle antiche forme di quei calici, che noi chiamiamo bicchieri.

1. Il calice ha il suo piede e due manichi interi, l'orlo soltanto si è trovato rotto e mancante. Esso è tutto esternamente involto in una rete della pasta medesima, la quale mirasi tutta staccata dal calice, della cui coppa segue ed imita la forma, non altrove congiungendosi ad essa, che alla base e presso l'orlo. La coppa è istoriata in oro graffito, con rappresentanza di senso allegorico, simile a quella che abbiamo già veduta espressa sopra le pareti di un cubicolo del cimitero di Domitilla (vol. II, tav. 20, 1-3). Qui sono tre amori alati che stanno cogliendo rose in ameno giardino. Nel simbolismo cristiano il giardino di fiori significa la primavera, la quale è simbolo di resurrezione. Non si dirà per questo il calice esser lavoro di arte cristiana, perchè anche i pagani hanno potuto voler esprimere rose colte dagli amori, come nel vetro della Partenope (*Vetri*, tav. XXXVI, 3) ma soltanto, che tal rappresentanza non è nuova nell'arte cristiana, ed essendosi questo calice e gli altri minori trovati insieme colle due patere a soggetti biblici, che sono qui delineate nelle due Tavole seguenti, può probabilmente credersi che sia un calice di arte cristiana. L'altra questione sarebbe, se può essere stato adoperato per calice eucaristico: e ancor qui, quantunque niente ripugna, pur nondimeno niente si può dire di certo.

L'arte con che è lavorato questo vetro ha un nobile riscontro nel calice del Museo Trivulzi in Milano, il quale fu scoperto nel Novarese, ed ora se ne hanno di simili, come nota il P. Bruzza (*Iscr. Ant. Vercellesi*, pag. 376) nei Musei di Strasburgo e di Vienna e, se è vero l'annunzio, se ne sarebbe trovato un altro presso di Arles (*Univers*, 20 avril 1873).

2. È il graffito in oro del calice descritto, veduto interamente.

3, 4, 5, 6. Quattro bicchieri, due dei quali a base conversa. Le imagini intagliate son sempre le medesime. Gli altri due sono a base piana, l'uno scanalato, l'altro adorno di pasta di vetro colorata quasi pietre preziose.

TAVOLA CLXIX.

1. Colonia, nel sepolcreto anzidetto (*Jarbucher des Vereins von Alterthumsfr, in Rheinl. Heft* XLII, p. 168). Questa patera ebbe nel centro un soggetto ora perito, ma ne rimane un albero e una pecora, che bastano a determinarlo. Era dunque un pastore, e soltanto non può sapersi se portava in collo una pecora, ovvero stava solo alla guardia del gregge. Della iscrizione rimane soltanto: EC e DVLCIs, il cui supplemento potrebbe essere, per modo di esempio, *Cyn*EG*i*, DVLCI*s anima*.

Le scene bibliche che l'ornano intorno sono tratte dai Profeti dell'antica Legge, Giona, Daniele ed Ezechiele: una scena soltanto appartiene al nuovo Testamento. Due scene trattate dall'artefice di questi dipinti sono nuove del tutto. Esse non furono capite in Germania, ma neanche qui tra noi v'è stato chi alzasse la voce, almeno per dimostrare l'assurdità della tedesca interpretazione. Ciascun soggetto è diviso dall'altro per mezzo di colonne, le quali in tal modo rappresentano un portico dipinto. L'ordine delle rappresentanze è tale, che alcune si seguono da sinistra a destra, altre da destra a sinistra. Poniamo in primo luogo l'istoria di Giona. Nel primo quadro il Profeta è gittato da un marinaio in preda al pistrice, un altro marinaio sta in prora e alza la mano quasi gridando per incoraggiarlo. La nave ha in mezzo una gran vela spiegata e gonfia dal vento, e in prora una più piccola sul dolone. In alto a destra appare una colomba, che però non è sospesa a volo, ma sta ferma qual simbolo di pace. Nel quadro seguente, Giona è vomitato dal pistrice, e il Profeta medesimo vedesi un po'in alto, quasi in un secondo piano, in atto di giacere all'ombra della cucuzza

La terza scena è tolta dalla profezia di Daniele, che vedesi nella fossa in atto di orante fra quattro leoni: il campo è intorno piantato di alberi. Daniele non è nudo, come il comun delle volte, ma indossa una tunica succinta ed ornata di strisce di porpora, non altrimenti che il paralitico che vedremo appresso. Non è quindi nel suo costume babilonese, qual si vede in una scena che spiegherò di poi; ma in tal abito, quale si vedono sovente vestire anche i pastori: e però ricordo quanto ne ho scritto nel volume II Pitture, dichiarando una singolar rappresentanza del cimitero di Domitilla. Nuovo è altresì il vederlo in mezzo a quattro leoni, dacchè sappiamo e vediamo non essere stato solito di rappresentarne più di due. A questa scena fa seguito la fornace di Babilonia coi tre garzoni ebrei, che alzano al cielo le mani, stando nudi tra le fiamme. Non è senza esempio che siansi questi garzoni figurati nudi, ma è soltanto cosa assai rara. Quel di mezzo sta di prospetto, i due laterali son messi di profilo e a quel di mezzo vòlti di schiena. Io considero questa varietà come quella dei quattro leoni una libertà di composizione presa dall'artista che dipinse la scena, e non vi trovo alcun mistero. Dopo la fornace si ha un soggetto, che deve far seguito a quello che gli sta a destra, del quale tratterò prima. Un giovane in costume babilonese, tunica succinta, che deve aver maniche strette ai polsi, ma omesse nel disegno dato alle stampe, coperto anche del pileo frigio, sovrasta con gran parte di sua persona ad un alto muro in pietra quadra, e spande le braccia pregando. Davanti a questo muro vedesi un bue che va a destra guardando di prospetto. Il campo intorno è piantato di alberi. Odo, che questo personaggio si è creduto in Germania essere niente meno che la Vergine SS. orante dinanzi al bue della stalla di Betlemme[1] Un altro tedesco pensa, che quella figura, che egualmente crede di donna, stia orando, perchè condannata ad essere arrostita in quel bue. Non cerchiamo più oltre: e venendo alla interpretazione, ricordar dobbiamo, che il luogo dove è posto il giovane orante è un muro di città, fuori della quale, cioè nel campo piantato di alberi, stassi il bue. Fatta l'ipotesi, che quel giovane in abito orientale e orante sul muro di una città, altro non sia che Daniele in Babilonia, sarà facile il dedurre, che quel bue altro esser non debba, che il re Nabucco, del quale è scritto (Dan. IV, 22), che avrebbe abitato colle bestie e mangiato fieno, come un bue: *Cum bestiis ferisque erit habitatio tua, et foenum, ut bos, comedes.* L'artista o credette, come taluni interpreti, che Nabucco fosse stato trasfigurato in bestia, ovvero volle esprimere colla imagine del bue la metafora del Profeta. Il Re sta di fatto fuori della città, alla campagna, e Daniele ivi posto in orazione sulle mura, è la chiave che ci apre il mistero della rappresentanza. Da questa importante scena, la quale dimostra il modo di vestire un concetto, proprio di un'arte ancor novella in Colonia, passiamo a spiegare la scena che le sta a sinistra. Essa non altro rappresenta, che l'apodosi, o sia la seconda parte di questo racconto profetico. A piè di un grande albero vedesi un garzone, del quale è a dolere che non altro rimanga, se non la testa: e allato al garzone un giovane personaggio vestito di tunica e di pallio, il quale avendogli imposta la mano sul capo, tien gli occhi fissi su di lui: a destra è posto un muro di città in pietra quadra, come il precedente. Or chi sarà mai quel garzone, chi colui che gli tien la destra sul capo? Ha taluno pensato al Sacrifizio di Abramo: ma della pecora non v'è vestigio: nè può agevolmente spiegarsi quel muro, che per la sua mole e per la sua forma non può rappresentare l'ara costruita da Abramo. Lascio di notare, che in questa scena Abramo suol tenere gli occhi e il volto fissi in alto, donde ode la voce. La spiegazione che io propongo, parmi non debba trovare ostacolo: io ravviso il grande albero simbolico, del quale parla il Profeta Daniele e, a piè d'esso, Nabucco ritornato ai sensi e alla ragione, il che si è espresso ponendo un Angelo, che gli tiene la mano sul capo: la città dall'opposta parte ne conferma la spiegazione, e noi possiamo mettere a riscontro, come ho detto, il muro di questa scena, col muro dell'antecedente. Nabucco attesta (Dan. IV, 31) che fu risanato da Dio; e però leva a lui inni di grazie, riconoscendone il supremo dominio: *Igitur post finem dierum ego Nabuchodonosor oculos meos ad coelum levavi et sensus meus redditus est mihi et Altissimo benedixi et viventem in sempiternum laudavi et glorificavi: quia potestas eius potestas sempiterna.* La picciolezza della figura che, secondo me, rappresenta il Re rinsavito, non deve far maraviglia a chi sa che l'arte antica in questo modo esprime le persone di coloro, sui quali si esercita qualche beneficenza; di che avremo comunissimi

esempii nelle sculture dei sarcofagi: ma inoltre non sarebbe da maravigliare se l'artista avesse voluto in tal guisa rappresentare la sua vita novella: egli avrebbe potuto figurar garzone anche Naaman, risanato dalla lebbra, la cui carne, come si legge, divenne qual è quella di un fanciullo (Reg. IV, v, 14): *restituta est caro eius sicut caro pueri parvuli.* Il terzo profetico argomento pone Ezechiele, quando ordina che le ossa umane, le quali gli appariscono disseminate su vasta pianura, si ricompongano e si vestano di muscoli e di pelle (Ezech. XXXVII). Ancor qui l'artefice di Colonia si distingue, avendoci rappresentato le mani, i piedi e una testa già vestite di carne, ma non ancor riunite, e ciò ha fatto, per una specie di prolessi, volendo significare ciò che diventeranno quelle ossa, quando saranno congiunte insieme.

A tutti questi soggetti, che manifestano la potenza di Dio, relativa in singolar modo alla futura risurrezione, vedesi congiunto un solo avvenimento, che appartiene al Testamento nuovo, il miracolo del paralitico risanato da Cristo, il quale cammina sano e robusto, portandosi sulle spalle la sua lettiera; e ancor questo ha il profetico senso medesimo che i narrati biblici avvenimenti.

2. Nel catalogo manoscritto del Museo cristiano appartenente alla Biblioteca Vaticana, dove si conserva questo frammento, trovo descritto un vetro nell'armario VIII, capsula 2, con queste parole: *Fragmentum vitrei vasis antiqui in quo imagines SS. Pastoris et Iusti.* Or niun altro frammento di vetro è a me noto, se non questo, nel quale si legge tuttavia il nome di Pastore: manca però alla figura a lui vicina il nome di Giusto, che può essersi obliterato. Per ben intendere il disegno del vetro fa d' uopo imaginare che i busti siano collocati sui lati di un quadrato, e, chiusi di sopra da un ottagono. Nel centro v'era forse l'imagine del Redentore.

3. Frammento comprato in Roma dal signor Wilshere. Nel centro rimane quasi la metà del busto di Cristo e l'epigrafe CRIS*tus:* intorno erano alcuni Santi, separati da un volume dipinto negl'intervalli. Il solo nome superstite è SVSTVS preceduto dalla finale VS d'altro nome, che probabilmente sarà stato *Timote*VS, il quale in altri vetri vedesi congiunto a Susto.

4. Era in Firenze presso i Guadagni, indi fu posseduto dal Conte della Gherardesca, dal quale per mezzo del P. Tonini ebbi il disegno che ora pubblico. Abramo ha posta la sinistra sul capo d'Isacco, che ignudo, genuflesso e colle mani legate a tergo, attende il colpo di morte: ivi accanto è un albero, e dietro l'ara accesa: Abramo, elevata la destra armata di pugnale, si arresta; nel tempo stesso un agnello apparso a sinistra alza a lui lo sguardo.

5. Frammento acquistato da me in Roma, ora del signor Wilshere. Ci rappresenta il soggetto medesimo del vetro precedente: ma l'agnello è a destra, e Isacco, del quale rimane soltanto il piede e la gamba sinistra, sta a manca: ivi doveva esser l'ara accesa. Abramo aveva pronto il pugnale per sacrificare il figlio, quando udì dall'alto la voce celeste che gliel divietò: egli è in atto di guardare in alto, donde gli viene il comando.

6. Dal Museo Guadagni passò presso il Conte della Gherardesca, dal quale, per mezzo del P. Tonini, ottenni l'esatto disegno che qui pubblico. Ora se ne ha notizia per altra stampa del Bullettino di Archeologia cristiana. L'artista par che abbia voluto darci un vero ritratto dell'Apostolo S. Pietro, vestito della tunica e del pallio sacro: in ciò per altro è singolare, che cel rappresenta colla barba rasa fino al mento, sotto al quale essa attondata scende.

TAVOLA CLXX.

1. Due frammenti di tazza trovati in Colonia nel sepolcreto del giardino di S. Orsola, donde venne alla luce la tazza superiormente delineata. Io riproduco il disegno del possessore Carlo Disch (*Romisches Glas*, taf. I, 1, 2) che mi par più esatto dell'altro dato alle stampe nel *Bullettino di Archeologia cristiana*, 1864, novembre e decembre. La singolarità di questo vetro sta nella composizione di molti tondini di color diverso, ciascuno dei quali figura, o intera, o in parte, una biblica rappresentanza. Prima di questa scoperta niuno aveva neanche sospettato che i piccoli vetri contenenti un qualche particolare delle scene bibliche fossero destinati a figurarle interamente, quando coll'opera dell'arte si unissero e incastrassero insieme sopra i fondi delle patere. Ora che è svelato il mistero, si è capito, che la nave (tav. 174, n. 10) data per nave degli Apostoli, a modo di esempio, è invece la nave di Giona (tav. 170, 1). Studiando io i due frammenti pervenuti a noi, ho voluto tentare di ricomporli: ma ne è risultato, ciò che dimostrerò, non potersi

essi unire nè dall'una parte, nè dall'altra. Perocchè, rappresentandosi a sinistra del frammento maggiore Daniele fra i leoni, chiaro apparisce che uno dei due leoni è perito, e però fa d'uopo supplirlo nel tondino che è al livello dell'altro leone tuttora superstite. Così parimente dovrà farsi nel frammento minore, alla cui destra supplir dobbiamo uno dei tre garzoni ebrei nelle fiamme, che è perito. Resta quindi, per tal ragionato supplemento, fisso il posto che doveva occupare una volta il frammento più piccolo. Il tondino che nella zona più alta rimane vuoto e che è necessario supporre seguendo il disegno di questi tondini distribuiti sul fondo della patera con ordine, vedesi aver dovuto compiere la rappresentanza del tondino superiore a destra, il quale esprime il Redentore che eleva la verga, segno dimostrativo di un prodigio che ivi opera. Potrà quindi supporsi in quel vuoto tondino il paralitico, ovvero la tomba di Lazaro, o anche la rupe del deserto, sapendosi che Cristo è più volte sostituito a Mosè in questa profetica scena; e noi abbiamo indizio sicuro, che queste rappresentanze si separarono nei tondini che figurano o la sola tomba di Lazaro, o il solo paralitico, o la sola rupe del deserto. La donna orante fra due alberi, che vedesi nel tondino superiore del minor frammento, esprimer può probabilmente Susanna, il qual argomento si vede connesso anche altrove ai tre garzoni ebrei e a Daniele condannato ai leoni. Ciò è quanto mi par degno di esser proposto: lascio pertanto di tentare un supplemento ai cinque tondini che supplir si debbono nella seconda lacuna dei ricomposti frammenti. I soggetti superstiti, oltre ai già descritti, sono: Adamo ed Eva, e in mezzo l'albero col serpe avviticchiato intorno. Adamo è a sinistra, contrariamente a ciò che si vede nel disegno edito dal De Rossi *(loc. cit.)*, e si copre con ambedue le mani, ma la foglia manca: Eva è a destra e copresi colla sinistra, avendo la destra elevata Abramo, nell'atto che avendo legato Isacco brandisce il pugnale per sacrificarlo a Dio, voltasi indietro dove ode la voce celeste, rappresentata dalla mano che il trattiene: l'ara accesa è in alto e la pecora nel basso, e questa tiene in lui fisso lo sguardo. I quattro tondini che restano fra mezzo alle descritte due rappresentanze appartengono alla storia profetica di Giona; i due primi figurano la nave e il mostro che ingoia il Profeta, il terzo esprime il mostro medesimo che vomita Giona, il quale si vede nel quarto tondino essersi sdraiato all'ombra e riposare.

2. Frammento di tazza, che è presso di me, proveniente dalle campagne romane. Grande è, a creder mio, l'importanza di questo soggetto, quantunque pervenuto a noi monco quasi di una metà. In alto era una figura sospesa in aria a volo, della quale rimane la metà inferiore e una parte dell'abito svolazzante, donde può arguirsi, che rappresentasse un Angelo, che come, a modo d'esempio, nelle borraccette di Monza, stesse in atto di sostenere il nome sacrosanto di Cristo, cinto intorno da una splendida corona. La qual composizione richiede, che si supponga un secondo Angelo nell'atteggiamento medesimo a sinistra. Di sotto alla supposta corona vedesi figurato un uomo, la cui attitudine è di elevare gli occhi e il braccio destro, accompagnando tal gesto col movimento di tutta la persona. Ei veste una tunica militare e sopra di essa ha una tracolla, ma non vi si vede appeso il parazonio. Dinanzi alla gamba superstite di questa figura passa transversalmente l'inferior parte di un'asta munita del suo puntale, ma non poteva di certo esser tenuta da questo militare nella sua sinistra: essa quindi deve supporsi messa in decusse con altra simile lancia, o vessillo, che m'imagino formar dovesse trofeo sull'asta verticale di mezzo.

A destra della rappresentanza è posto un altro militare, che tenendo imbracciato lo scudo e brandita la spada, sta a testa nuda col ginocchio piegato a terra e gli occhi fissi in alto verso dove ho supposto il nome di Gesù sostenuto dagli Angeli, ed è in atto di stupore, guardando ciò che gli si manifesta in cielo. Questo è quanto rimane dell'insigne vetro, e si può con tutta verosimiglianza interpretare. Or vedendo noi i due militari, l'un ginocchioni, l'altro in piedi che guardano un solo oggetto che deve supplirsi, e che sembra essere sostenuto dai due Angeli sospesi a volo, riterremo che tal oggetto degno della venerazione, e che desta sì alta maraviglia altro esser non possa, che il τρόπαιον σταυροῦ apparso a Costantino e a'suoi soldati (EUSEB., *Vita Costantini*, l. I. c. 28), e da lui fatto rappresentare sul labaro, alla cui guardia egli pose di poi i *protectores*. Il trofeo piantato nel mezzo si compone dei due elementi IX e insieme allude alla vittoria gloriosa di ponte Molle

3. Dal Museo Muselli ora nel Museo di Verona. Rappresenta il miracolo della moltiplicazione dei pani. Gesù in corta tunica, involto nel breve pallio, alza la verga, simbolo di sua potenza, sulle sette ceste colme di pane. Intorno si legge (P)IE ZESES.

4. Frammento trovato in Roma dal signor Wilshere. Intorno corre la solita leggenda *dig*NITAS AMICOR*um*, nel mezzo Cristo, *Cri*STVS, corona i busti di due Santi, uno dei quali è Giovanni, IOANES. Ho supposta nel supplemento l'omissione dell'aspirata, generalmente usata in questa classe di epigrafi.

5. Avuto in Roma dal medesimo signor Wilshere. Cristo fregiato di nimbo siede nel mezzo e corona i busti dei suoi due Apostoli Pietro e Paolo: di questo secondo rimane il ritratto e l'epigrafe PAVLVS; dell'altro è perito il nome colla figura.

TAVOLA CLXXI.

1. Nel Museo Kircheriano. Il Boldetti stampa questo vetro alla pagina 127 delle *Osservazioni*, e dice, che essendosi trovato nel cimitero di Callisto l'anno 1715, egli l'offerse alla Santità di Papa Clemente XI. Rappresenta nel centro un nobil uomo d'ignoto nome: perocchè l'epigrafe che corre d'intorno legge ZESES, cioè, viva. Fu congettura del Bosio seguito dall'Aringhi e dal Boldetti, che il *Zeses*, perchè scritto sull'imagine, fosse equivalente a *Iesus;* e per conseguenza essi tennero l'imagine qui figurata esser quella del Salvatore. Il Boldetti ne fu sì convinto, che a pagina 198 si affidò di chiamar questa opinione ragionevole; ma ella cessa di esser tale solo che si rifletta, questa voce *Zeses* leggersi egualmente scritta sulle imagini che non son di Cristo, ed è anche preceduta da *pie*, ond'è che il *Zeses* riferir si deve alla solita acclamazione convivale, *πίε, ζήσαις*. Inoltre gli abiti dei quali va vestito questo personaggio non sono gli apostolici, coi quali suole rappresentarsi Cristo nei monumenti coevi, e segnatamente nei vetri.

Attorno alla imagine che è nel centro girano quattro rappresentanze, due prese dall'antico, e due dal nuovo Testamento. Figura la prima i tre fanciulli, in abito orientale, tra le fiamme della fornace di Babilonia: essi orano colle mani alzate, *in morem crucis* (PRUDENT. *Peristeph.* VI, 107), riguardando al personaggio che è ivi presente ed eleva verso di loro una verga. Questo personaggio, dal Boldetti preso a torto per Mosè, è invece il Redentore, che li salva dalle fiamme colla virtù sua. Le tiare dei tre giovani hanno guanciali che vedonsi andare a svolazzo, e par che siano spinti dalla violenza delle fiamme: se pure il pittore non ha voluto significar così il vento di rugiada che soffiò dolcemente, *πνεῦμα δρόσου διασύριζον, ventum roris flantem* (DAN. III, 26), in mezzo alle fiamme per virtù divina. S. Girolamo nell'epistola ad Innocenzo, scritta l'anno 374, memora i saraballi e la chioma dei tre garzoni egualmente rispettati dalle fiamme: *circa quorum saraballas sanctamque caesariem innoxium lusit incendium.* Ma noi non abbiamo finora nei tre garzoni esempio veruno di capelli svolazzanti.

La seconda rappresentanza figura il miracolo del paralitico risanato da Cristo. Si è levata egli la sua lettiera sulle spalle ubbidendo al comando del Redentore: *tolle grabatum tuum et ambula:* a lui è presente Gesù nell'abito medesimo e nel medesimo atto di elevare la verga, che abbiamo veduto nella pittura precedente.

La terza rappresentanza pone il giovane Tobia che ha introdotto la sinistra nel ventre del pesce per cavarne i due rimedii suggeritigli dall'Angelo, l'uno contro il demonio Asmodeo, l'altro per curare la cecità del vecchio suo padre. Crede il Boldetti (*Osserv.* pag. 199), che il detto Tobia potrebbe egualmente tenersi essere un Giona, se non ostasse che nei cimiteri Giona si vede per ordinario in atto di uscir dalla bocca della balena, o pure di entrarvi; laddove qui la balena sarebbe come attaccata al braccio di lui. Non fa d'uopo avvertire, quanto strana in arte sarebbe una composizione di tal natura, che il mostro che deve ingoiare vi fosse effigiato di tanto più piccolo dell'uomo, il quale dovrebbe essere ingoiato da lui.

La quarta ci pone davanti il miracolo dell'acqua trasformata in vino nel convito nuziale di Cana in Galilea. Il Redentore è nel medesimo atteggiamento che nelle due rappresentanze precedenti; le idrie attorno posate sul pavimento hanno i proprii coperchi: ma quanto al numero noi non ne contiamo già sei, quante dovrebbero essere per testimonianza dell'Evangelista, sibbene sette. Della qual singolarità cercherò appresso di dare una spiegazione.

Che gli avvenimenti del vecchio Testamento fossero figura profetica di ciò che doveva adempirsi dal Messia nel nuovo, è un argomento ampiamente trattato e svolto da Cristo medesimo ai suoi discepoli, e a noi trasmesso dagli Apostoli e dai santi Padri nei loro scritti.

Da queste interpretazioni derivò la generale usanza di comporre, ponendo accanto alle figure il figurato, e tessendo una quasi direi continua omelia (1) agli occhi e alle

(1) Questa dottrina e colle parole medesime fu da me esposta la prima volta nei miei Vetri, Roma 1858 e 64, prima che da verun altro interprete di cristiani monumenti. Vedesi poi ora adoperata generalmente.

menti esercitate dei fedeli; e per l'abitudine d'intenderne il senso s'introdussero quelle rappresentanze che meritano di esser dette accorciate, e compenetrantisi in certo modo: ciò che si fece sostituendo, per esempio, la persona di Cristo ad Abramo, a Mosè, ai Profeti; di che troviamo anche nei vetri seguenti assai notevoli esempii. In questo vetro l'artista ci pone sott'occhio quattro rappresentanze appartenenti all'antico e al nuovo Testamento; ma ad ognuna ci ripete la figura che eleva una bacchetta, ed è sempre la stessa, sicchè non è possibile negargli l'intenzione di rappresentarci un medesimo personaggio. D'altra parte questa figura, oltre a' numerosissimi riscontri sulle pitture e sui sarcofagi, ci vien assicurato che è quella di Gesù Cristo, pei fatti del nuovo Testamento, ove la presenza del Salvatore è richiesta. Donde io conchiudo, che l'idea dominante dell'artista si è di dipingere Gesù in rapporto con alcuni fatti del vecchio Testamento, e operante ivi non altrimenti che nelle rappresentanze del nuovo; quindi è che bisogna da questo lato cercarne l'unità di concetto nella interpretazione. Dico unità; perocchè troppo contrario sarebbe allo spirito dell'arte antica il voler supporre che niuna idea generale abbia diretto l'artista alla scelta dei soggetti, che egli pure univa in un sol quadro (1), ma che sia venuto cercando qua e colà istorie sacre, ed abbia mescolato l'antico al nuovo Testamento senza riguardo al significato, nè alla dottrina di quei tempi, nè a quello ch'esige lo stesso naturale buon senso.

Vi è ancora di più a considerare, che le rappresentanze oltre ad essere in aperta relazione con un medesimo soggetto, si veggono poi ordinariamente disposte l'una dopo l'altra con tale ordine e mutua dipendenza, che queste artistiche composizioni prendono luogo di un ben tessuto discorso.

Prendiamone un saggio da questo vetro.

L'artefice di esso ha disposto i soggetti in tal modo, che Cristo fra le idrie e Tobiuolo si riscontrino con Cristo che batte la rupe e l'Apostolo che pesca; segua dipoi il medesimo Cristo che sana il paralitico, e in ultimo Cristo che salva dalle fiamme della fornace i fanciulli babilonesi. È noto qual mistico senso i santi Padri avvisassero nel pesce preso da Tobia. S. Ottato da Milevi (*De schism. donatist.* III, 2) il dice figura di Cristo: *Illo pisce Christus intelligitur qui in lectione patriarchae Tobiae legitur in Tigride flumine prehensus;* e appresso: *hic est piscis qui in baptismate per invocationem fontalibus undis inseritur.* Di Cristo nostra luce nel battesimo e cibo nell'eucaristia scrive l'Anonimo (*De prom. et praedict. Dei*, II, XXXIX): *Cuius piscis ex interioribus remediis quotidie illuminamur et pascimur.* La conversione dell'acqua in vino per parte sua è una viva imagine della eucaristia (2), nel qual mistico senso argomenta S. Cirillo (*Cat.* XXII, 2), ponendo le due transustanziazioni a confronto: In Cana di Galilea l'acqua egli una volta tramutò in vino, che ha tanta conformità col sangue, e non meriterà egli fede per aver tramutato il vino in sangue? *Τὸ ὕδωρ ποτὲ εἰς οἶνον μεταβέβληκεν οἰκεῖον αἵματι ἐν Κανᾷ τῆς Γαλιλαίας, καὶ οὐκ ἀξιόπιστός ἐστιν οἶνον μεταβάλλων εἰς αἷμα.* S. Massimo (*Hom. XXIII*, VII *in Epiphan.*) osserva che il miracolo di Cana preconizzò il sacramento del Calice, che sarebbesi istituito da Cristo: *Quod aquae novo sunt ordine in vina mutatae, novi nobis poculi praelibatum est sacramentum*

Il medesimo verbo *μεταβάλλω*, adoperato nelle due trasformazioni, ben dimostra ad evidenza che S. Cirillo tratta qui della vera mutazione di sostanza, e non di una simbolica consecrazione. La remissione dei peccati vien ottenuta dal paralitico, *remittuntur tibi peccata* (Luc. V, 20), pel merito della fede, *fidem ut vidit;* e così S. Paolo insegna che i tre fanciulli *per fidem extinxerunt impetum ignis* (3), divenendo così viva imagine della futura risurrezione dei corpi. Qual sarà dunque il concetto di questa composizione? A me pare che sia quel medesimo che si legge espresso dalla bocca stessa di Cristo, il quale affermò, che chi mangerebbe la sua carne e beverebbe il suo sangue,

(1) Ho detto in un sol quadro; perocchè quanto a quadri diversi uniti sopra di un solo oggetto non è sempre a cercar sottilmente la ragione che può aver avuto l'artista per unirli · essendo spesso accozzati a capriccio e senza relazione alcuna nelle opere d'arte degli antichi, siccome a proposito dei quadri scolpiti sulla cassa di Cipselo osservò l'Heyne. Vedi la pagina 83 segg. della bella versione data dal Lucchesini, e pubblicata da Sebastiano Ciampi, *Descrizione della cassa di Cipselo*, Pisa, 1814.

(2) Negli avvenimenti del nuovo Patto è dottrina teologica trovarsi ancora un senso occulto che l'autore del trattato *De celebr. paschae* (in *App. Opp. S. Hieronym.*) chiama *sacramentum*, e lo definisce così: *Sacramentum cum rei gestae ita rememoratio fit, ut aliquid etiam significari intelligatur:* nella Pasqua, *non solum id quod factum est in memoriam revocamus, idest quod mortuus est Christus et resurrexit, sed etiam quia mortuus est propter delicta nostra et resurrexit propter iustificationem nostram, transitus quidem de morte ad vitam in illa passione Domini et resurrectione sacratus est.* Le cose che accaddero nel battesimo di Cristo, scrive S. Ilario (*in* Matth. c. XI, 6), ci si narrarono perchè conoscessimo quanto accader doveva nel nostro: *Ut ex eis, quae consummabantur in Christo cognosceremus, post aquae lavacrum et de coelestibus portis sanctum in nos spiritum involare, et paternae vocis adoptione Dei filios fieri; cum ita dispositi in nos sacramenti imaginem ipsis rerum effectibus veritas praefiguraverit.*

(3) Non lascerò di osservare che le Costituzioni Apostoliche allegano in fede della risurrezione dei corpi al libro V, capo 7, oltre alla risurrezione di Lazaro e ad altri portenti, i tre fanciulli, il paralitico, il miracolo di Cana, e lo statere cavato dalla bocca del pesce.

vivrebbe spiritualmente in eterno e sarebbe da lui risuscitato nell'estremo giorno fra i giusti (IOANN. VI, 55): *Qui manducat meam carnem et bibit meum sanguinem, habet vitam aeternam, et ego resuscitabo eum in novissimo die.*

2. Dall'originale una volta nel Museo Recupero, che io diedi la prima volta da uno schizzo imperfettissimo, lasciatocene nelle carte del signor D'Agincourt.

Le rappresentanze vanno da sinistra a destra, siccome nel precedente, dallo stile del quale questo secondo non differisce. Le figure dei due coniugi occupano il centro: nel primo luogo è Adamo ed Eva, nel secondo il sacrifizio di Abramo, nel terzo il miracolo dell'acqua scaturita dalla rupe, nel quarto il paralitico risanato, nel quinto Lazaro risuscitato. Per tutto si ripete la figura medesima di Cristo con la verga elevata, e solo nel sacrificio vedesi la verga scambiata in pugnale.

Cristo dunque appare colla sua virtù ai protoparenti prevaricatori, e prenunzia loro che egli li redimerà dal peccato. Egli è poi evidente l'accordo della pittura cristiana col pensiero del sacro scrittore della Sapienza (X, 1, 2). La Sapienza di Dio, ossia il Verbo divino, scriv'egli, assistè il primo uomo e lo cavò fuori del suo delitto, dando a lui la forza per isperare la salute: *Αὐτὴ πρωτόπλαστον πατέρα κόσμου, μόνον κτισθέντα διεφύλαξε, καὶ ἐξείλατο αὐτὸν ἐκ παραπτώματος ἰδίου. Ἔδωκέ τε αὐτῷ ἰσχὺν κρατῆσαι ἁπάντων.*

Ho da far notare ancora l'analogia dell'*ἰσχύς* e *δίδοναι ἰσχύν* colla simbolica verga tenuta in mano dal Verbo. Il *κρατῆσαι ἁπάντων*, spiegato da me *sperare la salute*, letteralmente significa *superare tutte le diffidenze intorno alla sua salute.* Filone ebreo (t. I, pag. 501: *Quis rerum divinar. haer.*) confessa parimente essere da Dio pietoso data alla fattura sua, piena fiducia che mai non disprezzerà l'opera delle sue mani: *Παρὰ δὲ τῷ φύντι πρὸς εὐελπιστίαν τοῦ μήποτε τὸν ἵλεων θεὸν περιιδεῖν τὸ ἴδιον ἔργον.* Ma in che modo? Noi il sappiamo. Dio salvò il genere umano dando per riscatto se stesso nell'assunta natura: *Qui creavit sanat* (scrive S. AGOSTINO, *Sermo* 3, 5), *naturam ruentem per se ipsam levat per se ipsam; ipsa fides est, ipsa veritas; haec est christianae fidei fundamentum: unus et unus, unus homo per quem ruina, alius homo per quem structura.* Questa rivelazione è figurata nel sacrificio di Abramo che segue dopo, dove Cristo è sostituito al Patriarca che dovrebbe sacrificare per ubbidienza il figlio, in realtà il montone, simbolo della carne di Cristo, che si chiama perciò *Agnello di Dio.* Egli adunque è sacerdote ed insieme vittima: *οὗτος δὲ τὸ ἑαυτοῦ προσενήνοχε σῶμα, αὐτὸς ἱερεὺς καὶ ἱερεῖον γενόμενον.* Così Teodoreto (*in Epist. ad Hebr.* VII, 27).

Segue dipoi Cristo che batte la rupe nel deserto; e la pietra è Cristo, dalla quale sgorga l'acqua; e vuol dire la dottrina celeste comunicata a tutto il mondo colla vocazione delle genti rigenerate nelle acque del battesimo. Indi, stabilita la Chiesa, ci si fa davanti Cristo col paralitico, per ricordarci che coloro i quali sono chiamati alla fede e già entrarono pel battesimo nella Chiesa, se peccarono dopo il santo lavacro, si salveranno con applicare a sè i meriti di lui per mezzo del sacramento di penitenza; la presenza del paralitico richiamando la virtù delle parole dettegli da Cristo: *O homo, remittuntur tibi peccata.* Infine è ricordata al fedele la risurrezione futura coll'avvenimento di Lazaro ritornato in vita da Cristo.

Analizzato questo vetro sotto questo rispetto, noi avremo scoperta una breve ma eloquentissima confessione di fede che si presenta sotto l'enimma all'occhio del fedele. Il peccato di origine, la redenzione promessa e poi compiuta: quindi la Chiesa da Cristo costituita col battesimo, la penitenza preparata ai fedeli, e infine la risurrezione dei corpi; i quali dommi sono la sostanza e il midollo della fede cristiana

3. Dall'originale una volta nel Museo del Barone Alessio Recupero in Catania. Edito da Seroux D'Agincourt (*Storia dell'arte, pittura*, tav. XII, num. 27), ma ridotto e scorrettissimo: e non pertanto assai utile, perchè ha intere le due rappresentanze a destra, che indi ho supplite. Per converso con questo mio disegno io supplisco al D'Agincourt la scena a sinistra, che rappresenta i tre fanciulli nella fornace; ond'è che il vetro può dirsi ora interamente ricostruito, non altro mancando che il personaggio che batte la rupe.

Nel centro dei sei quadri, nei quali è divisa tutta la composizione, sono rappresentati i Santi Pietro e Paolo con le leggende: PAVLVS PETRVS. S. Pietro è mezzo calvo e barbato: precede di un passo il santo Apostolo Paolo, che gli è a destra ed è figurato senza barba; tra loro due è il monogramma. Intorno girano queste rappresentanze.

Nel quadro, che io pongo essere il primo di questa composizione ammirabile, vedesi un giovane involto nel pallio con la destra elevata: accanto a lui è figurato un busto giovanile, cinto di raggi, con pallio affibbiato sull'omero destro, e con la sfera della terra nella sinistra. Di sotto a questa figura è un gran volume, la cui estremità a destra poggia sopra di una cista.

Nel secondo quadro vedesi una donna orante fra due alberi: essa veste una tunica e sopra di essa una corta sopravvesta propria delle vergini, che i Greci dissero *cipassi;* l'una e l'altra sono addogate da doppia striscia di porpora e abbottonate nel mezzo e strette da cinto. Porta poi il capo da sottil velo coperto, le cui lunghe falde vedonsi pendere a destra e a sinistra.

Nel terzo quadro si rappresenta un giovine nudo, orante: di qua e di là altri due giovani, vestiti di tunica e pallio alla orientale, in atto di segarlo per mezzo: onde il sangue dalle larghe ferite spiccia in gran copia.

Nel quarto quadro si figura un giovane involto nel pallio e in atto di alzare una verga, e di mostrare col dito della sinistra un enorme serpente squamoso, drizzatosi dinanzi a lui; incontro è un giovane similmente vestito.

Il soggetto del quinto quadro non è intero; ma da ciò che rimane chiaramente apparisce essersi rappresentato un personaggio, che con la verga ha percossa la rupe, dalla quale scorre un abbondante ruscello.

Nel sesto quadro si vedono effigiati i tre fanciulli nella fornace, circondati dalle fiamme. Vestono tutti e tre egualmente alla orientale, ed hanno in capo le tiare. È da notare che quello di mezzo ha le mani abbassate, laddove i due laterali le spandono orando.

La leggenda che va intorno a tutta la composizione è questa: DIGNITAS AMICORVM VIVAT*is*.... *(ille)*... ʟTE *(et illa)*... *in pa*CE DEI ZE*ses*....

Descritto così il vetro, vediamone ora la interpretazione. Quando io giudicai che fosse qui rappresentato Giosuè nell'atto di fermare il sole, come si figura sul musaico di S. Maria Maggiore, allora vedevasi il sole ed una mano alzata verso quell'astro (*Vetri*, 1858, tom. I, num. 2). Fa quindi d'uopo che mi rivolga ora a tutt'altro avvenimento. Dico dunque non avervi per me dubbio alcuno, che la figura qui espressa non sia di un Profeta: dimostrandolo apertamente il volume e la cista, la cui significazione civile viene qui esclusa dall'indole di tutta la composizione, e dalla serie intera dei quadri, che non rappresentano se non soggetti di storia sacra. Mi spiegherò più chiaramente. Il volume e la cista sono di per sè simboli di vario significato, secondo la qualità delle persone. Perocchè se figuransi accanto ad un magistrato, significano le costituzioni imperiali; se accanto ad un oratore od un poeta, dinotano la letteratura: ma quando la cista e i papiri sono effigiati presso il Redentore e gli Apostoli e i fedeli, come le mille volte nei cimiteri di Roma e nei sarcofagi di tutto il mondo, allora essi non altro rappresentano che la divina parola di Dio o sia la rivelazione: e però valgono a determinare un sacro personaggio. Chi poi debba dirsi essere questo sacro personaggio, dobbiamo ora cercare, e lo troveremo se poniamo mente alla imagine del sole che gli è presso dipinta. Imperocchè Giosuè non può credersi qui espresso, or che abbiamo trovato il personaggio essere rappresentato in tunica e pallio, non in arnese militare, qual si conveniva ad effigiare quel condottiero nell'atto di fermare il sole. Escluso adunque Giosuè, l'imagine del sole non può essere determinativo caratteristico che del solo Isaia, il quale mostrò il sole retrocedente di sei gradi ad Ezechia, in segno della vita che Dio gli prolungava, rivocandolo indietro dalla porta del sepolcro. Ma oltre a questa, si può arrecare un'altra ragione, per cui l'effigie del sole ci riveli in questo vetro Isaia.

Il Messia, predetto dai Profeti, è talvolta detto sole (Suic. *Lex.* v. ἥλιος, e Thilo, *Cod. Apogr. N. Test.* pag. 677, nota): ma da Isaia più che da altri, nel celebratissimo capitolo LX, ove egli invita Gerusalemme a levarsi e mirare la splendida luce che la rischiara, luce che non le viene dall'astro del giorno, ma dal Signore che ne prende luogo: *Surge, illuminare Ierusalem: quia venit lumen tuum;* ed al versicolo 19: *Non erit tibi amplius sol ad lucendum per diem,... sed erit tibi Dominus in lucem sempiternam.* Al qual luogo, apertamente allude Zaccaria, padre del Battista nel suo cantico: dacchè dove il Profeta dice che il Signore nascendo illuminerà la terra coperta dalle tenebre, e le genti ne andranno a Gerusalemme, guidate dallo splendore divino in lei nato che tutta l'irraggia: *ecce tenebrae operient terram, et caligo populos: super te autem orietur Dominus... Et ambulabunt gentes in lumine tuo, et reges in splendore ortus tui* (Isai. LX, 2, 3); Zaccaria rimembra la levata di questo sole, che illuminerà i mortali giacenti fra le tenebre e li guiderà a salute: *visitavit nos oriens ex alto: illuminare his, qui in tenebris et in umbra mortis sedent: ad dirigendos pedes nostros in viam pacis* (Luc. I, 78, 79).

Da questa allusione si deduce che il Signore, qual nuovo sole profeticamente descritto da Isaia, era nell'antica tradizione memorato sopra ogni altra simile profetica allegoria: ond'è che l'artista del vetro scelse questa caratteristica (1).

(1) Il nome *Oriens* è dato al Salvatore da Zaccaria, uno dei dodici Profeti minori (III, 8): *adducam servum meum Orientem;* (VI, 12): *Ecce vir, Oriens nomen eius:* ma bisogna ben avvertire, che in questi due luoghi quel vocabolo mal si riferirebbe a metafora presa dall'astro, poichè il suo senso nell'originale ebraico è di *βλάστημα,* come spiega Simmaco, che corrisponde al צמח di Geremia (XXIII, 5), cioè all'ἀνατολὴ τοῦ ἀγροῦ, o sia al rampollo, e non all'ἀνατολὴ τοῦ ἡλίου, o sia alla levata del sole. Nel passo di S. Luca, Zaccaria padre di Giovanni Battista spiega in qual senso chiami egli il Signore *oriens ex alto,* ἀνατολὴ ἐξ ὕψους, con dire, che nasce ad illuminare. Ond'è da condannare l'incertezza, in che lascia lo Schleusner, se debba intendersi del sole, o del germe, quest'ἀνατολὴ ἐξ ὕψους (*Lex. N. T.* I, pag. 197).

Ma poichè poteva giovarsi ancora d'altro simbolo a determinare viemeglio questo Profeta, non omise di farlo, figurandogli accanto un volume di mole singolare. Trattavasi della liberazione di Gerusalemme, assediata allora da Rasin Re di Damasco e da Facèe Re di Samaria, e Iddio comanda al Profeta che al figliuolo, il quale gli nascerebbe, ponesse nome: *fa presto, spoglia e preda*, e questo nome scrivesse *in un nuovo e grande volume: Accelera spolia detrahere: Festina praedari* (VIII, 3). *Velociter spolia detrahe, cito praedare* (*ibid.* vers. 1). Tal è il senso storico e letterale del testo citato. Ma i Santi Padri, vedendo che questo figlio d'Isaia è ivi (cap. VII) anche chiamato Emmanuele e Signore, v'hanno concordemente riconosciuto un tipo del futuro Emmanuele che doveva nascere dalla Vergine, e far preda dell'inferno, e liberare il genere umano dal nemico che il teneva in ischiavitù.

Per conseguenza, le parole del capo VIII: *Et accessi ad prophetissam, et concepit et peperit filium*, non ponno avere che un doppio senso, l'uno storico e l'altro figurato; e nel primo senso, che è ancora profetico, Isaia si appressa alla profetessa, tipo di quella Vergine che doveva concepire e partorire il figliuolo *Emmanuele*, in virtù del quale tanto prima il Signore liberava Gerusalemme. Di fatto nel versicolo 8 del capitolo medesimo quel figlio della profetessa, che dovea chiamarsi *Accelera spolia detrahere, festina praedari*, è invocato dal Profeta sotto nome di Emmanuele, e la terra devastata, come da un torrente, dal Re della Siria, è detta terra di lui. Questa interpretazione ora mirabilmente vedesi espressa nel nuovo preziosissimo monumento. Perocchè qui è figurato il Profeta Isaia appunto nel momento in che egli vede la Vergine futura, verso la quale egli eleva la destra in segno di venerazione e di fede: indi appare la Vergine coperta del velo e nell'atto di orare fra i due Testamenti: chè tale è il significato dei due alberi d'olivo, fra i quali è posta qui e nella Tavola 178, 10, 11, e vuol dire che Ella è in mezzo alla Chiesa, composta di Ebrei e Gentili, i cui Testamenti concordemente rilevano e dimostrano il medesimo Cristo. *Che cosa mai significano i due olivi?* dimanda S. Proclo *(Orat. II de incarn.)* spiegando il capo III, versicolo 10 di Zaccaria; e risponde: *I due olivi sono i due Testamenti: e perchè il Profeta li chiama due olivi? perchè siccome gli olivi non perdono mai le foglie, così i due Testamenti sono perenni testimoni del Verbo incarnato.* Τίνες αἱ δύο ἐλαῖαι; αἱ δύο διαθῆκαι· καὶ διὰ τί ταύτας εἶπεν ἐλαίας; ἐπειδὴ ὥσπερ ἡ ἐλαία ἀειθαλὲς ἔχει τὸ φύλλον, οὕτω καὶ αἱ δύο διαθῆκαι ἀπαύστους τὰς τοῦ Χριστοῦ ἔχουσι μαρτυρίας.

Novissima ed importantissima è al certo questa pittura: ma la seguente non le cede per novità nè per importanza. La mal disegnata copia di D'Agincourt mi poneva avanti una figura orante di sesso incerto, tra due altre del pari indecise; e dietro a quella di mezzo un oggetto di forma similissima ad un bagno, ond'è che io piegai a vedervi una Susanna, non facendo difficoltà quell'eroina così nuda, avendone già un confronto nella Tavola 173, 11, al quale io aveva già posto in riscontro una corniola rappresentante una donna nuda ed orante, dietro a cui vedeasi sospesa da due capi una tela a modo di cortina, quale incontrasi figurata nei bassirilievi per indicare l'interno di una casa. Ora il vetro originale mi rappresenta un giovane nudo, orante fra due, vestiti all'orientale, traenti una sega sulle carni di lui, dagli squarci delle quali docciano due larghi rivi di sangue. Era tradizione comunissima fra gli Ebrei, passata poi nella Chiesa, che il Profeta Isaia morisse di sì crudele supplizio, condannatovi sia da Manasse, sia dal popolo; onde S. Giustino *Dial. cum Tryph.* pag. 349, ed. Col.), parlando a Trifone Giudeo dice: τὰ περὶ τὸν θάνατον Ἠσαίου, ὃν πρίονι ξυλίνῳ ἐπρίσατε κ. λ., e Prudenzio colloca il Martire S. Vincenzo (*Perist.* V, 524) accanto ad Isaia *secato sectoque Esaiae proximum*, e S. Girolamo (Isai. XV, cap. VII) scrive: *Isaiam putant Iudaei de sua prophetare morte, quod serrandus sit a Manasse serra lignea, quae apud eos certissima traditio est; unde nostrorum plurimi illud, quod de passione sanctorum ad Hebraeos* (XI, 37) *ponitur, serrati sunt, ad Isaiae referunt passionem.* Ma dimanderà qualcuno: a che fare questa rappresentanza? Può darsi per risposta che a modello di fede e di pazienza, siccome si esprime Tertulliano (*De pat.* XIV): *His patientiae viribus secatur Isaias et de Domino non tacet;* alla qual virtù esorta i fedeli S. Paolo, dopo aver noverato gli esempii dei Santi, e fra costoro anche di Isaia, secondo che intendevano gli antichi, il *secti sunt* ovvero *serrati sunt,* a testimonianza d'Origene *(Epist. ad African.)* e di S. Girolamo, scrivendo l'Apostolo (ad Hebr. XII, 1): *Ideo et nos tantam habentes impositam nubem testium,... per patientiam curramus ad propositum nobis certamen.* Questa pazienza era sostenuta dalla fede nelle promesse della futura rimunerazione, compresavi la risurrezione dei corpi, siccome insegna ivi apertamente S. Paolo in tutto il capitolo XI. Di modo che questa terza imagine può dirsi congiunta colle due prime, a fin di esprimere la morte tollerata dal Profeta, tipo di quella prenunziata da lui del futuro Messia, *pro Domino non tacet.* Isaia, scrive Potamio *(Tract. II de martyr.* Isaiae *proph.* in *app. ad S. Zenonem)*, fu segato in due brani perchè predicava Cristo: *Isaiam, cum Christum praedicaret, sectum a capite duabus cum violento supplicio quasi offulis.* E l'Anonimo *adv. Iudaeos* (in *app. ad opp.* Cypriani, n. 2): *Isaiam secabant Christum vociferantem.* Egli fu ancora imagine della morte futura di Cristo, perchè innocente, e ammazzato dal popolo con istrumento di legno, come scrive Tertulliano (*contr. Marcion.* III, c. 691):

Quem populus sectum ligno sine labe repertum
Immeritum demens crudeli morte peremit.

E questo secondo senso parmi sia inteso dall'artista compositore, perocchè era uso dei primi tempi, per mezzo di simili imagini, richiamare alla mente la Passione di Cristo; ond'è che spesso S. Pietro è sostituito a Cristo nei cristiani sarcofagi (come dimostrerò a suo luogo), quando vogliono gli antichi richiamare alla mente la Passione del Salvatore. Provasi ciò ad evidenza, se non erro, dal quadro che segue appresso, e rappresenta il serpente di bronzo nel deserto, il quale che fosse figura e tipo della Passione l'affermano d'accordo col Vangelo i Santi Padri, anzi i Giudei medesimi. E prima Gesù ne dimostrò il significato simbolico nel noto passo (Ioann. III, 14): Καθὼς Μωσῆς ὕψωσε τὸν ὄφιν ἐν τῇ ἐρήμῳ, οὕτως ὑψωθῆναι δεῖ τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου κ. λ. *Sicut exaltavit Moyses serpentem in deserto, ita exaltari oportet Filium hominis, ut omnis qui credit in ipsum non pereat, sed habeat vitam aeternam;* ed è notissimo ciò che segue: *Sic enim Deus dilexit mundum, ut Filium suum unigenitum daret, ut omnis qui credit in eum non pereat, sed habeat vitam aeternam.* Fra i Giudei il parafraste caldeo, al capo XXI, versicoli 8, 9 dei Numeri, scrive: « Se il serpente avrà morso alcuno, e questi si rivolgerà a lui »; e Gionata, invece di « si rivolgerà a lui », trasporta: « Se rivolgerà il cuor suo al nome del Verbo di Dio אין מכוון לביא לשום מימרא דיי (1). A tal proposito mette bene il ricordare, che la Sapienza al capo XVI, 12, ne insegna a riconoscere nel serpente la figura di Cristo, scrivendo che il Verbo di Dio sanò dai morsi dei serpenti gli Ebrei, non l'erba, nè alcuna medicinal cura: Καὶ γὰρ οὔτε βοτάνη, οὔτε μάλαγμα ἐθεράπευσεν αὐτούς, ἀλλὰ ὁ σὸς, Κύριε, Λόγος, ὁ πάντα ἰώμενος.

Fra i Santi Padri basterà ricordare S. Barnaba nell'epistola a lui attribuita (c. XII, ed. Dressel, Lipsiae, 1857): Mosè fece il serpe di bronzo, e lo pose sul palo per mostrare una imagine di Gesù: Ποιεῖ, ἵνα τύπον τοῦ Ἰησοῦ δείξῃ. Ποιεῖ οὖν Μωσῆς χαλκοῦν ὄφιν, καὶ τίθησιν ἐν δοκῷ ecc. Ancora S. Giustino (*contr. Tryph.* c. 91): Appare, dice, manifestamente che la consecrazione del serpe di bronzo per salvar gl'Israeliti morsi da'serpenti fu un tipo ed un segno per la salute di coloro, i quali credono che fin d'allora fu preconizzato al serpe che sarebbe egli ucciso da colui che doveva esser posto sulla croce: Διὰ τοῦ τύπου δὲ καὶ σημείου [illegible] γενομένη ἐπὶ σωτηρίᾳ τῶν πιστευόντων, ὅτι διὰ τοῦ σταυροῦσθαι μέλλοντος θάνατος γενήσεσθαι ἔκτοτε προεκηρύσσετο τῷ ὄφει κ. τ. λ.

Ma questa dottrina della Redenzione è paragonata nelle Scritture alle pure e copiose acque, colle quali il Salvatore disseta i credenti: onde S. Paolo dice esser Cristo la pietra del deserto, dalla quale Mosè cavò le acque, di cui bevvero gli Ebrei: *Bibebant autem de spiritali, consequente eos, petra: petra autem erat Christus* (I Cor. X, 4). E però il Profeta Isaia, annunziando agli Ebrei la futura Incarnazione, e mostrando a dito il Redentore, predicava a quel popolo che attingerebbero con giubilo le acque dalla fonte di lui. *Ecce Deus salvator meus* (XII, 2). *Haurietis aquas in gaudio de fontibus Salvatoris* (*ibid.* 3). A tale interpretazione aderendo i cristiani, spessissime volte rappresentano colui che cava dalla rupe acqua copiosa, e per quell'abitudine di compenetrare le figure col figurato, di che ho scritto avanti e nel *Museo lateranense* pagina 115 e seguenti, sogliono porre talvolta Cristo medesimo, tal altra S. Pietro in luogo di Mosè; niente altro chiaramente volendo significare, se non la dottrina evangelica primieramente insegnata da Cristo, e poi dagli Apostoli, in luogo dei quali figurano il Vicario di Cristo, pastore della Chiesa universale, a lui affidata dal divino Pastore e Maestro.

Ciò è dunque quanto ci significa il quadro che segue appresso, nel quale il Redentore medesimo (a quanto può supporsi pel confronto col quadro precedente, e non Mosè) percuote la pietra, tenendo elevata la bacchetta, come appunto nel quadro anteriore la eleva. Ma la verità della dottrina evangelica viene dimostrata per la risurrezione di Cristo, il che se non fosse, vanamente crederemmo in lui e nelle promesse dell'eterna ricompensa, anche quanto al corpo, fatte a coloro che pel battesimo diventano seguaci della dottrina di lui: *Si Christus non resurrexit, inanis est praedicatio nostra, inanis est et fides vestra* I, (Cor. XV, 14). *Quod si Christus non resurrexit, vana est fides vestra* (vers. 17). *Nunc autem Christus resurrexit a mortuis, primitiae dormientium* (vers. 20). *Et sicut in Adam omnes moriuntur, ita et in Christo omnes vivificabuntur* (vers. 22). Ond'è che per antico rito il corpo di colui che si battezzava, immergevasi e si levava fuori delle acque, significando ciò la morte e la risurrezione di Cristo insieme e del credente (*Constit. apost.* III, 17): ἡ κατάδυσις τὸ συναποθανεῖν, ἡ ἀνάδυσις τὸ συναναστῆναι τῷ Χριστῷ. L'immersione dinota il morire insieme con Cristo, l'uscir fuori delle acque significa il risorgere con lui. Parimente S. Gregorio di Nazianzo (*Orat.* XI): Συνταφῶμεν Χριστῷ διὰ τοῦ βαπτίσματος, ἵνα καὶ συναναστῶμεν: sepelliamoci insieme con Cristo pel battesimo, a fin che noi ancora con lui risorgiamo.

Consistendo adunque la verità della nostra fede per la resurrezione di Cristo, donde dipende la resurrezione dei nostri corpi, ognun vede quanto ragionevolmente dopo le

(1) Del significato di מימרא דיי, Verbo di Dio, nella teologia ebraica veggasi il Keil (*De doctoribus vet. Eccl. etc.* Comm. II, pag. 89 seqq., ed. Lipsiae, 1793), e gli autori che ivi cita; Martini, *Pug. Fidei*, par. III, dist. III, c. I, §§ 4, 6, 7; Petr. Alloix, *Iudg. of the Jewish against the Unitarians*, pagg 147 201; Geor. Bullus, *Def. fidei nic.* sect. I, c. I, § 19, ecc.

imagini della redenzione e della predicazione fattane agli uomini, o sia dopo la vocazione loro pel battesimo, significato dall'acqua che sgorga, segua la rappresentanza dei tre fanciulli vivi tra le fiamme, i quali impariamo dagli antichi essersi tenuti per imagine della risurrezione. (*Constit. apost.* V, 7): *Πιστεύομεν τὴν ἀνάστασιν γένεσθαι καὶ ἐκ τῆς τοῦ Κυρίου ἀναστάσεως· οὗτος γάρ ἐστιν ὁ καὶ ἑαυτὸν ἐγείρας, ὁ ἀρραβὼν τῆς ἀναστάσεως ἡμῶν καὶ ὁ ἐξάγων τοὺς τρεῖς παῖδας ἐκ καμίνου Βαβυλωνίας.* « Crediamo che la risurrezione dei nostri corpi accadrà anche perchè Cristo è risorto. Imperocchè egli che chiama sè medesimo in vita è pegno della nostra risurrezione: egli che cava i tre fanciulli dalla fornace di Babilonia senza offesa veruna incolumi. » E Tertulliano *(De resurr.)* scrive: *Corporum e resurrectione futurae integritatis documento fuerunt quod babylonii ignes trium fratrum nec tiaras nec sarabara laeserunt.* E S. Ireneo (l. V, c. 5): *Ananias et Azarias et Misael missi in caminum ignis septuplum exardentem, neque nociti sunt aliquid, neque odor ignis inventus est in eis; et de camino ignis salvi exierunt, educti velut manu Dei ad ostensionem virtutis eius. Sic et nunc quamvis quidam ignorantes virtutem et permissionem Dei contradicant suae saluti, impossibile existimantes posse Deum suscitantem corpora in sempiternum perseverationem eis donare, non tamen incredulitas talium evacuabit fidem Dei.* Quegli tra loro che ha le mani abbassate si riscontra anche nella rappresentanza del sarcofago edito dal Bottari (I, tav. XXII), e pare dinoti il giovane simile ad un Angelo, che vedevasi nel mezzo della fornace camminare con essi gli Ebrei (Dan. c. III, vers. 92).

Conchiudo il fin qui esposto. L'artefice di questa nuova e singolarissima composizione parmi siasi proposto per soggetto il mistero della Redenzione, predicato dai Principi degli Apostoli Santi Pietro e Paolo nella Chiesa di Roma. Sono quindi rappresentati ambedue nel centro coi loro nomi: e fra di essi in alto il monogramma di Cristo quasi loro stemma e corona. S. Pietro vi si figura barbato, e S. Paolo imberbe a ragione della minore età. S. Pietro gli sta avanti d'un passo, tuttochè gli dia la destra, per dinotare che questo non è posto di precedenza, ma di chi vuol onorare un inferiore. Così, sopra quasi tutti i vetri, i mariti sono figurati precedere di un passo le mogli che hanno alla loro destra. Questi Apostoli predicano l'incarnazione del Verbo e la sua Passione, in fede della quale danno il battesimo alle genti e promettono la risurrezione dei corpi.

L'epigrafe che corre intorno alle interpretate pitture non è intera, ma può facilmente supplirsi coi riscontri che ne danno altri vetri: essa dunque si legge così: DIGNITAS AMICORVM VIVAT*is*. Qui seguivano i nomi dei coniugi, di uno dei quali resta soltanto la finale CTE cioè *cte*, ovvero *ete*. Indi è scritto: *in pa*CE DEI · ZE*ses*, e non ZE*sete*, nè ZE*saete*, perchè non usarono cambiare la formula PIE ZESES (= ΠΙΕ ΖΗCΑΙC), e per altra parte il *Zeses* col *pie* che vi è sottoscritto è un augurio che si fa a chi beve, e l'acclamazione comune ai due coniugi consta delle sole parole *Vivatis in pace Dei.* Così nella Tavola 175, 7 si legge: CONCORDI BIBAS (cioè VIVAS) IN PACE DEI, e ivi medesimo, num. 2: VIVAS IM PACE DEI ZESES, che è simile alla formola del nostro vetro anche per l'omissione del PIE. La più ampia delle formole di questa sorta, che io conosca, è quella della Tavola 189, 6: HILARIS VIVAS CVM TVIS FELICITER SEMPER REFRIGERIS IMPACE DEI, a cui risponde quella del vetro 3 della Tavola 187, 3 che non è intera: HILARIS *vivas* CVM TVIS OMNIBVS FELICITER SEMPER IM PACE DEI... Udiamo i cristiani primitivi augurarsi una perpetua esultanza ed ilarità, ma non una esultanza ed ilarità terrena, quale anche i pagani sapevano desiderare per sè, come un gran bene, e farne augurii agli amici, sibbene una esultanza ed ilarità nella pace di Dio. Le quali parole alludono a quei luoghi delle epistole di S. Paolo, ove la pace si chiama pace di Dio, *εἰρήνη Θεοῦ*, *pax Dei* (Hebr. XII, 14; Rom. VIII, 6; Phil. IV, 7), ed *εἰρήνη Χριστοῦ*, *pax Christi* (Col. III, 15); e Iddio chiamasi Dio di pace, *ὁ Θεὸς εἰρήνης*, *Deus pacis* (Rom. XV, 33, XVI, 20; I Thess. V, 25), e consiste nell'essere in grazia di lui, e sentirlo nella tranquilla coscienza, il che l'Apostolo disse *aver pace con Dio*, *εἰρήνην ἔχειν πρὸς τὸν Θεόν* (Rom. V, 1). Questa pace poi è la vera pace e dono di Dio eccellentissimo, come nota Teodoreto (*in Psal.* 128), e non quella che si ha con gli uomini; perocchè bene osserva S. Crisostomo, non giova a noi niente se siamo in pace con tutti, e in guerra con Dio; del pari che non nuoce a noi nulla, se siamo osteggiati dagli uomini, purchè siamo in pace con Dio: *Οὐδὲν ὄφελος ἡμῖν ἂν πρὸς πάντας ὦμεν εἰρηνικοί, πρὸς δὲ τὸν Θεὸν ἐκπολεμώμενοι, ὥσπερ οὐδὲν βλάβος ἡμῖν ἂν παρὰ πάντων πολεμώμεθα, τῷ δὲ Θεῷ εἰρηνεύωμεν.* Ho avvertito che *Zeses (vivas)* è comunemente accompagnato da *pie (bibe)*, ed a ragione: perocchè sono questi vetri frammenti di larghe tazze, o sia *paterae*, usatissime dagli antichi per bere al pari dei bicchieri, *calices*, di che vedi ciò che ho scritto nel proemio a pagina 104 e seguenti. Rimane ora il DIGNITAS AMICORVM che ricorre spessissime volte nei vetri, intorno alla quale formola dirò alcuna cosa più avanti.

4. Frammenti di gran tazza nel Museo Kircheriano. Con molto travaglio ho potuto rimettere nel lor posto gli undici frammenti di questo vetro insigne, ridotto in tale miserevole condizione da chi staccollo improvvidamente dalla calce. Si rappresentavano in essa diversi fatti dell'antico Testamento. Nel primo piano ci rimane una parte della pittura che figura Adamo ed Eva nel paradiso. Adamo si copre davanti con ambedue le mani della foglia di fico, Eva manca: nel mezzo era l'albero del quale rimane una parte. Nella

scena a sinistra il piccolo Isacco nudo, ginocchione, e colle mani legate dietro, aspetta il colpo. Abramo ha la sua sinistra sul capo del figlio, siccome nella pittura veduta da S. Efrem Siro (*Opp.* vol. II, p. 317, ed. Ios. Assemani). Isacco era presso del padre con un ginocchio piegato, ed avendo legate e strette le mani dietro..... quindi era il padre che con una mano il figlio tirava a sè per la chioma: Ὁ Ἰσαὰκ [illegible] *τοὐπίσω τὰς χεῖρας.... εἶτα τῇ μιᾷ χειρὶ τὴν κόμην πρὸς ἑαυτὸν τοῦ παιδὸς ἀνακλάσας* (1). In terzo luogo è Daniele in larga e cinta tunica orlata di porpora, in mezzo ai leoni, dei quali uno solo rimane. Del piano inferiore tre sole rappresentanze sono superstiti: Gesù che risuscita Lazaro, che è involto in fasce e sull'ingresso della edicola sepolcrale. Nel centro sono due nobili coniugi, che sembrano prender parte alle pitture figurate intorno intorno: il marito in tunica a larghe maniche ed in pallio, l'uno e l'altra di porpora, col gesto della destra accenna alla risurrezione di Lazaro dipinta accanto: ivi presso è la sua moglie. Alla destra, in altro quadro diviso da una colonna, è dipinto un fanciullo ed una porzione d'abito in argento, che dovette appartenere alla figura di una donna: dietro al fanciullo è un muro a pietre quadre. Nel terzo piano di sotto al precedente era Giona sotto l'ombra, ma non ci rimane che la sola pergola bastevole a farci interpretare la scena ivi una volta dipinta. Indi la fornace babilonese costruita a pietre quadre, con tre bocche di fornelli aperte, e le fiamme di viva porpora, il riverbero delle quali forse dà quel rosso pallido che colora la faccia della fornace, ma sopra di essa, invece dei tre fanciulli condannati ad ardere, si vedono ripetuti i due personaggi centrali, presenti anche qui a quest'altro miracoloso avvenimento. Queste poche scene, trattate con molta franchezza di stile e diligenza, ci fanno sentire più vivo il dolore del danno recato a questo monumento da colui che volle svellerlo a viva forza dalla calce. A quanto pare non mancherebbero forse che sole tre scene, due delle quali potrebbero essere la rupe del deserto e 'l paralitico, che figurano nelle composizioni precedenti.

5. Dall'originale nella Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola V, 2. In questo raro frammento rimane il braccio destro del buon pastore e le zampe posteriori della pecora che ei portava sulle spalle. Accanto è figurata una donna orante, in ricca sopravveste divisa a traverso da un cordoncino doppio, ed ornata sulla spalla destra d'uno scudetto, dal quale sembra che penda una gala della forma di una linguetta, e che noi rivedremo tra i festoni dipinti sul vetro 9, Tavola 180.

È poi da notarsi accanto a questa donna un arnese che il Buonarruoti crede fistola (a pag. 30), e il Cavedoni, organo (*Sacra imagine della beata Vergine*, Modena, 1855, pag. 14, nota), ma che a' miei occhi non è certamente nè l'uno nè l'altro. Perocchè esso è legato in mezzo da una striscia e termina al disotto con andamento rotondo: le quali due proprietà servono a rappresentare un gran fascio di volumi, e non un organo nè una fistola, il primo dei quali istromenti oltre alle canne dovrebbe avere la cassa sottoposta e i mantici, il secondo poi fu piano e terminò in basso inegualmente; per il che ebbe le canne a sinistra sempre crescenti, e decrescenti al contrario quelle che stavano a destra (Tibull., II, v, 31):

Fistula cui semper decrescit arundinis ordo:
Nam calamus cera iungitur usque minor.

Nè può recarsi al confronto la fistola rappresentata nel dittico di Verona (Gori, *Thes* II, xiii, 12); perocchè di essa non consta se terminava con le canne pari, o impari, essendo quella parte dello strumento ivi coperta da una figura che le è davanti. Invece io trovo tra le pitture della *Notitia dignitatum in partibus orientis* (ed. Bonnae, 1839, pagg. 48, 49) rappresentarsi i molti volumi legati al modo medesimo, che nel nostro vetro, e vi si osserva eziandio l'andamento medesimo nella parte inferiore, e al di sopra si vedono le volute dei volumi diversi, fatti a modo di cerchietti, siccome vediamo per l'appunto sul nostro. Alquanto più sopra di questo fascio di volumi è figurato un vitello, ed una piantolina. Ma qual significato simbolico racchiude questo vitello? Nella epistola di S. Barnaba, al capitolo 8, trovo una lunga esposizione della giovenca rossa, tipo di Cristo, ed ivi medesimo leggo, che questa δάμαλις, che poi veggo chiamarsi μόσχος, *vitello*, è figura di Cristo: Ὁ μόσχος οὖν ἐστὶν ὁ Ἰησοῦς; e vitello lo appella ancora S. Girolamo (*In* Ezechiel. c. 43): *Vitulum autem qui pro nobis immolatus est, et multa Scripturarum loca, et praecipue Barnabae epistola quae habetur inter scripturas apocryphas nominat.* Aggiungasi S. Cirillo (*In* Lucam, cap. XV, ed. Mai, *Bibl. PP.* vol. II, p. 337): Chi è mai il nutrito vitello, se non soltanto Cristo, quella pura vittima che prende sopra di sè il peccato del mondo, quel Cristo offerto in sacrifizio, e mangiato? *Τίς ὁ μόσχος ὁ σιτευτός, ἢ μόνος Χριστός, τὸ ἄμωμον ἱερεῖον, ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου, ὁ θυόμενος καὶ ἐσθιόμενος;*

(1) Cf. il *Conc. gen. VII*, ed. Labbe, t. VIII, p. 851, e S. Niceforo, *Antirrh. adv. Epiphanid.*, p. 350, *Spic. Solism.* IV, e altrove; S. Giov. Damasc. *De imag.* or. III, p. 243; Hadrian PP. I, e altri, che ricavano da S. Gregorio Nisseno questo passo (volume I, pagina 472 e seguenti, al. *Opp.* II, 907); ma par certo, che S. Gregorio l'abbia trascritto da S. Efrem.

6. Piccolo vetro, che è presso di me, e rappresenta Adamo che coprendosi colla sinistra addita colla destra la compagna Eva, la quale oggi sappiamo dover essere stata dipinta in separato tondino: la pianta, che è accanto, dinota il terrestre paradiso.

7. Tondino, che fu già presso il negoziante Capobianco ed esprime Eva, la quale si copre colla sinistra e stende la destra accennando al serpe che in altro tondino vedevasi intorno all'albero: nel campo sono disseminati quattro fiori.

TAVOLA CLXXII.

1. Nel Museo Borgiano di Propaganda. Rappresenta Adamo ed Eva che con una mano si coprono le pudende, e coll'altra sono atteggiati a discorso: in mezzo è l'albero della scienza con cinque pomi, attorno al quale si avvolge il serpente e riguarda Eva. Il disegno del nudo trae apertamente dalle atletiche fazioni studiate dagli artisti di Roma alle terme e nell'anfiteatro. Un ottimo confronto ne dà il musaico degli atleti, scoperto nelle terme di Caracalla. Eva è adorna di armille alle braccia e ai polsi; ha collana con monile pendente sul petto; i capelli sono discriminati sulla fronte, e avviati dal lato degli orecchi. Sul capo il pittore le dipinse un piccolo desco, o scudetto, o rotella che sia; e questa sorta di ornamento feminile troverà un secondo esempio nella Cananea e in Agnese, e nella figlia di Venanzio, e in una ignota matrona rappresentate in altri vetri (Tavv. 177, 9; 190, 5; 199, 1; 202, 3). Tra le sculture dei sarcofagi ve ne ha eziandio qualche esempio (V. la Tav. 403). Il Cavedoni (pag. 9) attesta di aver veduto simili rotelle ora di osso, ora di bronzo, rinvenute nei sepolcri romani dell'agro modanese, qualcuna delle quali era accompagnata dall'ago crinale, che andava, dice, inserito nel traforo centrale della rotella medesima. Ma egli probabilmente avrà preso per rotelle siffatte gli annuli penziglianti dalle fibule che sogliono trovarsi nei sepolcri, ed una fibula di questa guisa si è, non ha guari, scoperta in un sepolcro presso Castel Gandolfo, ed è ora da me data alle stampe (*Civ. Catt.* fasc. 593, pag. 90). Altre pure ne ho vedute di Cerveteri, altre ne ho scavate io stesso a Palestrina. Giuliano scherniva S. Agostino perchè aveva imparato dai pittori che Adamo ed Eva si coprirono: *A pictoribus me didicisse derides, quod Adam et mulier eius pudenda contexerint.* Era quindi costume ancora in Africa di rappresentare in questo modo i due progenitori. Due maniere trovo io usate dagli artisti nelle pitture e sui sarcofagi: perocchè o cingono di un tessuto di foglie i fianchi ad ambedue, siccome nella pittura data dal Bosio a pagina 275, ovvero omesso il tessuto si contentano di accennarlo, sopraponendo al luogo che vogliono coprire una foglia sola, e questa di fico. La qual maniera sebbene sia la più comune, ciò non ostante non è caso molto raro incontrar Adamo, ovvero Eva, ovvero ambedue che si coprono con ambe le mani. Niun'altra scena di questo luttuoso avvenimento si trova tra le pitture cimiteriali: ma si nelle pitture dei codici: e sappiamo che Costantino fece dipingere nella Chiesa del Salvatore a Roma τὸν Ἀδὰμ τοῦ παραδείσου ἐξιόντα (*Synod. VII*, act. IV); il qual soggetto vedesi figurato nel Codice di Vienna (Tav. 112, 2). La rappresentanza del nostro vetro ci figura i due progenitori alla presenza dell'albero e del serpente nella confessione del loro peccato. Nei piccoli vetri dipinti e su qualche lucerna vedesi or Adamo, or Eva, ora il serpente solo, sufficienti ciascuno da sè a richiamare in mente la narrazione mosaica, e a destare quei sentimenti medesimi, a rivocare i quali l'intera rappresentanza è destinata.

Il coprirsi le pudende è ben d'accordo colla narrazione di Mosè, ma niuno ci potrebbe mostrare ove il sacro testo parli, o ancor solamente accenni ad ornamenti donneschi nella nuda figura di Eva: *Nobis Moyses principem feminam Evam facilius pudenda foliis quam tempora floribus incinctam describit*, scrive Tertulliano (*De cor. mil.* c. 7). È sciocca tradizione dei rabbini che Iddio discriminò e compose in bei boccoli la chioma di Eva, quando la presentò ad Adamo: e però le parole del testo ebraico ויבן יהוה אלהים non ispiegano, *Iddio edificò*, ma, *Iddio inanellò la chioma:* onde בניתא, che significa *abitazione*, si spiega alquante volte da loro *boccolo* (BUXTORF., *Synag. iudaic.* pagg. 629, 630). Notò poi il Buonarruoti (*Vetri*, pag. 11), dai medesimi rabbini affermarsi, che Eva dopo il peccato, oltre gli abiti necessarii, usò ancora gli ornamenti vani, fra i quali le armille alle braccia, gli orecchini, il vezzo al collo, e le periscelidi o cerchi ai piedi. La pittura cristiana omette le periscelidi e gli orecchini, ma ella ci presenta Eva ornata di armille alle braccia e ai polsi, e di monile o vezzo al collo. È da leggere Tertulliano, che attribuisce agli Angeli ribelli l'invenzione di questi ornamenti, ed il primo dono fattone alle donne (*De cultu feminar.* I, c. 2): *Proprie et quasi*

peculiariter feminis instrumentum istud muliebris gloriae contulerunt, lumina lapillorum, quibus monilia variantur et circulos ex auro quibus brachia artantur. Vedi ancora S. Cipriano (*De habitu virgin.* pag. 99), che segue le orme di Tertulliano. Ma i dottori della Misna se non attribuiscono agli Angeli prevaricatori l'introduzione di questi vezzi, sono però d'accordo a dire immonde le כבלין (*Tract. Schabat*, c. VI, sect. 4), che il rabbino Maimonide ci dice avere avuto la forma dello ψέλλιον (V. NIC. SCHROEDER, *De vestitu mulier. hebr.* pag. 12, ed. 1745); anzi dichiarano tali tutti gli ornamenti delle donne (*Tract. Kelim.* c. XI, sect. 8). Non altrimenti giudica Clemente d'Alessandria quando appella gli ornamenti donneschi, nel Pedagogo capitolo XL, tutti indistintamente *catene*, ἁλύσεις, e presa occasione dalla figura della serpe, che spesso avevano presso gli antichi, onde ὄφεις (1) e σμυραῖναι e *muraenulae* si chiamarono, li dice ancora simboli apertissimi del peccato di Eva, vinta e cattivata dal serpente e dalla sua concupiscenza e vanità. Le periscelidi poi da S. Cipriano diconsi *compedes*, da Clemente Alessandrino *ceppi delle gambe*, indecente e licenzioso ornato, siccome la cura dei capelli e della cute, Tertulliano li chiama (*De cultu femin.* I, 4): *Ornatum, quem immundum muliebrem convenit dici.* Stando a questi insegnamenti (che spesso doveano leggersi ovvero udirsi dai cristiani primitivi) si potrebbe dire che il pittore intendesse di rappresentarci nella Eva del vetro la donna seduttrice. Confesso però che a convincermene assai più esempii ne vorrei vedere; mentre per lo contrario tra i molti monumenti che rappresentano Eva non possono citarsi che soli tre vetri, i quali diano ad Eva questi contrassegni di vanità femminile. Vedevansi frequentemente in Roma le donne e da per tutto coi cerchietti alle braccia; e braccialetti di metallo furono trovati eziandio dal Boldetti nei cimiteri (V. *Osserv.* pag. 502). La Venere, che dopo d'essersi bagnata nel fiume va a sedurre il giudice Paride (*Vetri*, ed. 1864, tav. XXXV, 2, pag. 198 segg.), ci si rappresenta adorna di armille e di monile, come l'Eva dei vetri.

2. Nella Biblioteca Vaticana. Stampato dal Buonarruoti (*Vetri*, I, 3): il Boldetti (*Osserv.* pag. 200, 9) ne dà un disegno assai mal fatto. Rappresenta Adamo ed Eva e il serpente attortigliato all'albero e col pomo in bocca volto a destra dalla parte della donna. L'albero ha cinque pomi; ma il Buonarruoti non l'ebbe disegnato esattamente, se ne contò sette (pag. 12); ei pensa che uno ne sia già dato da Eva al suo marito. Il pomo forse non è, come appare, nella destra di Adamo, ma dietro questa e tuttavia sul ramo dell'albero. Eva è ornata di braccialetti, di smaniglie e di un monile al collo (2). L'autore ignoto dell'epistola *ad Demetriadem* descrive questo vezzo colle parole: *inclusas auro*

(1) Filostrato nella epistola XII ricorda gli στιλάρπιοι ὄφεις καὶ χρυσαῖ [illegible]

(2) Il Raoul-Rochette prese questo monile per una bulla pagana, e credette che l'uso della bulla rimanesse presso i cristiani, i quali poi la scambiarono in teca per riporvi le reliquie. Cita egli, per esempio, i Genii scolpiti sul grande sarcofago di porfido che servì già a riporvi le spoglie mortali di Costanza Augusta. Afferma ancora che il Buonarruoti ha dimostrato a pagina 10, che la bulla era comune ai fanciulli ed alle fanciulle, e però che potea mettersi al collo di una Eva (*Mém. de l'Acad. des Inscript. et B. L.* a. 1838, pagg. 734, 735). Ma il riscontro dei Genii non vale a provare che i cristiani ritenessero l'uso delle bulle; nè il Buonarruoti ha parlato in quel luogo della bulla segno della condizione civile, che tutti sanno essersi portata dai fanciulli e non dalle fanciulle, e fino all'età di 16 anni; ma parla delle *lunulae*, *μηνίσκοι*, dette ancor esse *bullae*, per somiglianza materiale di figura, che erano solite appendersi al collo delle donne, dei donzelli e degli animali, che si avevano cari. Suida (v. *μηνίσκος*) e Plutarco (*Quaest Rom.* XCIX) e S. Girolamo (*Ad* ISAI. 3), che sono gli autori citati dal Buonarruoti in questo senso, e non in senso delle bulle romane proprie degl'ingenui. L'epigrafe gruteriana 25, 2, ove si legge che Claudia Sabatide offerse in dono la bulla a Giunone, IVNONI BVLLAM D. D., quand'anche fosse genuina, come credette il Jahn, che la citò (*Ad* PERSIUM, V, 31), non proverebbe per questo che era la bulla degli ingenui. Ancora debbo aggiungere, che il Rochette nelle *Mémoires* ivi citate segue l'errore di quei molti, che hanno definito la *bulla* di Maria figliuola di Stelicone, trovata nel sepolcro di lei, una teca per le reliquie. Egli ignorò come quella bulla fu fatta aprire in Milano nel 1806 ai 30 dicembre dal signor Conte D. Abondio della Torre di Rezzonico, al quale da Roma l'aveva portata il P. Caronni. Dentro adunque vi si trovò una specie di terra fosca tirante al color rossigno in granelli consistenti, del peso poco più di due grani, avente odore, e anche più forte sapore di muschio. Ciò era quanto conteneva di antico. Ma nel 1554 Monsignor Filippo Archinti vicario del Papa vi aveva introdotto, per mezzo di un piccolo foro, un piccolissimo involto con entro due schedole per quattro reliquie dei SS. Andrea, Maria Maddalena, Lorenzo e Sebastiano. Quei primi che diedero nome di *Agnus Dei* a questa bulla non intesero dire che fosse ella un vero *Agnus Dei*, cioè che racchiudesse una di quelle cere benedette che con tal nome si appellano, ma vollero soltanto indicare la forma rotonda e compressa della medesima. Furono poi male intesi da coloro che la dissero *teca in cera* (v'è chi scrisse ancora *in oro*) rappresentante la figura di un agnello, simbolo del battesimo ricevuto da Maria. Non deve omettersi che lo stesso Monsignor Archinti cadde nell'errore di credere che fosse questa bulla un encolpio, o teca di reliquie, ma egli non l'aprì, nè esaminò la materia dei grani che poi vi si rinvennero. Però nelle schedole da lui introdotte si legge: *Bulla in sepulcro marie imperatricis uxoris honorij cum reliquiis intus repertis que sunt ignote ego philippus archintus vicarius pape addidi sancti andreae in rubeo sancte marie magdalene in croceo sancti laurentii in viridi sancti sebastiani in albo.* Di tutto ciò e della epigrafe scritta sulle facce esterne degli onici che legati in oro formavano questa bulla, Pietro Mazzucchelli ha lasciato una piena narrazione nell'opuscolo, *La bolla di Maria moglie di Onorio imperatore, che si conserva nel Museo Trivulzio*, Milano, 1859, ed. BIANCHI. Del muschio usato dalle nobili donne fra gli odori più delicati parla S. Girolamo nella epistola *ad Principiam virginem*, ove ricorda il *flagrare musco mure*, e altrove *in Iovinian.* 2, n. 8. Se ne ha memoria ancora in Prudenzio, il quale scrive (*Hamartig.* 296 seg.):

Illum pigmentis redolentem et peregrino
Pulvere femineas spargentem turpiter auras.

gemmas a collo in pectus demittere. Porta i capelli intorno alla fronte e dietro il collo disposti e ravvolti a maniera di festoncini, e le trecce a somiglianza di torre o corona, attortigliate sul capo. Questa maniera di moda può essere la indicata da Polluce col greco vocabolo di *σπεῖρα* pel suo andamento (*Onomast.* II, pag. 31, ed. Hemsterhus), e da Clemente Aless. (*Paedag.* III, c. II), e che S. Anfilochio d'Iconio (*In mulierem peccat.* ed. Galland. IV, pag. 473) chiama *σειρὰ πολύπλοκος* per l'intreccio, ove scrive della donna: *Ἐπὶ λύμῃ τῶν θεατῶν ὡραϊζομένη, τῇ μὲν πολυπλόκοις σειραῖς τὴν κεφαλὴν πυργοῦσα, τῇ δὲ κικίννους πλοκάμων* [illegible] *εἴων κατὰ μετώπου χάλασθαι.* Pochi sono gli esempii che abbiamo sopra i vetri di questa treccia torta sul vertice a modo di ciambella, la maggior parte delle donne usando coprirsi di cuffia o diadema. Niuna peraltro ostenta l'esagerata moda del *vertex turritus,* descritta così bene da S. Paolino (*Epithal. Iuliani,* verss. 85-6) nei versi seguenti:

Aut implexarum strue tormentoque comarum
Turritum sedeas aedificata caput:

e da Prudenzio (*Psychom.* v. 183 segg.):

Turritum tortis caput accumularat in altum
Crinibus, extructos augeret ut addita cirros
Congeries celsumque apicem frons ardua ferret.

I ricci pendenti sulla fronte al vertice turrito per testimonianza di S. Anfilochio solevano unirsi, dei quali S. Aldhelmo scrive (*De laud. virgin.* XVII, ed. Giles, 1844): *Ista tortis cincinnorum crinibus calamistro crispantibus delicate componi satagit;* e S. Girolamo (*Ep. cit.* § 18) vuole che le vergini non lascino pendere questi ricci sulla fronte: *Fuge lasciviam puellarum quae ornant capita, crines a fronte demittunt.*

Leggesi intorno l'acclamazione convivale: DIGNITAS AMICORUM PIE, e ai tempi del Buonarruoti seguiva ZES, ora perduto. Queste ultime lettere poi mancavano fin da quando il Boldetti fe' disegnare il vetro medesimo: laonde avremmo dovuto vederle omesse ancora nella edizione del signor Perret (*Catac.* IV, tav. XXXI, 87), o almeno disegnate con altra tinta. Della frase *dignitas amicorum* tratta il Buonarruoti (a pag. 95), e dopo di aver detto che è a suo credere molto oscuro ed incerto in qual significato veramente sia presa in queste acclamazioni, in sostanza opina che può significare o la reciproca condiscendenza, benignità ed umanità, sì del padrone di casa, sì degli amici, quanto al padrone nell'invitarli, e in quanto agli amici nell'accettare l'invito e godere di buon cuore della liberalità del padrone; ovvero il convito stesso, o infine che possa essere una perifrasi equivalente a *digni amici,* e che così s'inviti a bere la degna comitiva degli amici (pag. 98). Ma ciò non può approvarsi, se si considera che le acclamazioni scritte sì frequentemente sui vetri convivali non sono mai dirette agli amici dal convitante, sibbene al convitante dagli amici, nel qual senso ottimamente s'interpreta *dignitas amicorum:* O tu che sei il decoro, il fasto dei tuoi amici; e siccome ha spiegato il ch. Le Blant: *Orgueil de tes amis* (*Ann. de philos. chrét.* 1863). Paragona la locuzione *dignitas formae,* che significa singolare ed eminente bellezza, e vedi Haveren ad Igino (*Fab.* 85). S. Agostino parla di quest'uso nel sermone 108, 3: *Exhibes aliquam solemnitatem amicis tuis; audis ibi a bene optantibus tibi dici: multos annos vivas.* Per converso l'onore che si fa agli amici invitandoli a mensa non si appellò *dignitas,* sibbene *dignatio,* dacchè *dignatio* val quanto dire *honor* (Seneca, *Ep.* LIV): *Quid ergo? M. Catonem utrumque et Laelium sapientem et Socratem cum Platone et Zenonem Cleanteumque sine dignatione summa accipiam?* E però *dignationem accipere* in S. Ottato di Milevi non vale *osculum accipere,* siccome mal si appongono il Casaubono e l'Albaspina, ma *invitationem accipere,* come *dignationem sumere* vale bere presso colui che ci ha fatto l'onore d'invitarci: il che appar manifesto, mettendo a confronto i due testi del medesimo scrittore. Ottato dice (l. IV, p. 90, ed. Priori): *Scandala contra nos ponitis mandando singulis ne nos salutent, ne a nobis dignationem accipiant;* indi (a pag. 92) ritornando sui medesimi sensi scrive: *Ecce et vester sermo est qui serpit, velut cancer, adeo ut salutationes et convictus prohibeatis.* Di modo che, siccome al *nos salutent* dell'un testo rispondono le *salutationes* dell'altro, così al *dignationem accipiant* debbono far riscontro i *convictus.* Nè altrimenti S. Agostino adopera la frase *dignationem sumere,* che Ottato *dignationem accipere.* Il luogo è nelle Confessioni di lui (l. VI, 2), ove parlando delle agape solite darsi da sua madre S. Monica ai sepolcri dei Martiri, scrive: *Sed illa cum attulisset canistrum cum solemnibus epulis praegustandis atque largiendis, plus etiam quam unum pocillum pro suo palato satis sobrio temperatum, unde dignationem sumeret, non apponebat.* Nel qual passo è più manifesto ancora il senso di bere, che nel soprallegato di Ottato, nel quale si parla più generalmente di convito; perocchè segue egli così: *Et si multae essent, quae illo modo videbantur honorandae memoriae defunctorum, idem ipsum unum quod ubique poneret circumferebat; quo iam non solum aquatissimo sed etiam tepidissimo cum suis praesentibus per sorbitiones exiguas partiretur.*

Del PIE ha discorso il Buonarruoti a pagina 205, ed ivi medesimo a pagina 204 e seguenti del ZESES. Erano queste due parole greche passate nell'uso popolare latino, e però le vediamo scritte con tali caratteri, e NICA e VINCE indifferentemente usurpati leggiamo sopra gli altri antichi monumenti. Ma neanche, di singolari che sono, cambiansi in plurali, allorquando seguono due o più nomi proprii: ed è

unico il caso di ZHCATOν, però in vetro greco. Non cito qui il PIETE ZESETE, che è opera di un falsario. Altrimenti accade alle voci latine, che cambiano numero: e così nel bellissimo vetro, edito alla Tavola 171, 3, si leggeva molto probabilmente VIVATIS, come in quello di Caritosa e di Rufino (Tav. 199, 1), di Rufino e Respetta (ib. 6), di Martura ed Epetteto (Tav. 195, 12), di Orfito e di Costanza (*Vetri*, Tav. XXXV, 1) BIBATIS, e di Pompeiano e Teodora VIBATIS (Tav. 198, 4); finalmente leggiamo BIBITE (Tav. 197, 6). Vedonsi inoltre congiunti i due vocaboli sul vetro medesimo PIE e BIBE, ZESES e VIVAS, ZESES BIBAS; la quale incidenza determina anche il senso di BIBATIS, che dal solo confronto con VIBATIS non potrebbe determinarsi con certezza. Inoltre PIE vedesi congiunto con VIVAS, omesso ZESES.

3. Nel Museo Britannico. Rappresenta Adamo solo nell' atteggiamento medesimo che nei vetri sopra descritti. Il disegno del nudo è il più simile a quelli, che si possa dire.

4. Era in Urbania, ora è nel Museo Britannico. Figurasi Eva dello stile medesimo che l'Adamo precedente: non pertanto qui si copre colla foglia, e non nel vetro alle Tavole 170, 1; 171, 7; nè in quei due di questa medesima Tavola ai n[i] 1, 2. L'acconciatura del capo è simile a quella dell' Eva dipinta nel vetro al n° 2, se non in quanto più si accosta alla figura di una parrucca. Questa era usitatissima dalle donne, e dicevasi *galerus*, *πηνίκη* o *πηνήκη* Calliclea, nell' epigramma del Tarentino Leonida (*Anthol. Cephal.* pag. 26), poeticamente l'appella *τὸ πορφυροῦν λεσβίδος κόμης ἕλιγμα*. S. Pietro (nella *Ep.* I, cap. III, vers. 3) proibisce siffatta chioma posticcia: Ὁ ἔξωθεν ἐμπλοκῆς τριχῶν κόσμος, e dietro l' insegnamento dell'Apostolo, Clemente Alessandrino (*Paedag.* III, 11) scrive: Ἀλλοτρίων δὲ αἱ προσθέσεις τριχῶν τέλεον ἐκβλητοι; e Tertulliano in un luogo sovente citato, così rimprovera le donne dei suoi tempi (*De cultu fem.* II, c. VII): *Affigitis nescio quas enormitates sutilium atque textilium capillamentorum, nunc in galeri modum quasi vaginam capitis et operculum verticis, nunc in cervicum retro suggestum:* e S. Girolamo, quando rimprovera colle parole di sopra allegate: *Alienis capillis turritum verticem struere.* Dal costume delle parrucche o *galeri* derivò il cambiar più sovente moda; laonde gli scultori, per far riconoscere i ritratti, si videro costretti a scolpire amovibile la capigliatura. La osservò in questo modo nel busto di Giulia Pia il Guasco (*Delle ornatrici e dei loro uffizi*, pag. 120), in Salonina il Bottari (*Mus. Capitol.* t. 11), in Giulia Soemia il Visconti (*Museo Pio-Clem.* II, t. 51).

5. Nella Biblioteca Vaticana. Pubblicato dal Perret IV, XXVIII, 66), ma più grande del vero; il qual tenore egli a sua posta séguita ove gli è piaciuto di farlo, ma senza darne avviso. Rappresenta il serpe attorno all' albero del paradiso terrestre.

6. Nella Vaticana, ove l'ho fatto disegnare. Pare che sia il medesimo stampato nel Buonarruoti a tavola 1, n° 2; non so poi dire se anche nel Perret, IV, XXI, 8; perocchè il non somigliarsi molto nei particolari non sarebbe ragion sufficiente di dubitarne. È figurato il serpente attortigliato all'albero.

7. Nella Vaticana. Sembra che sia edito dal Perret, IV, XXV, 35, tuttochè la figura stampata da lui sia di maggior grandezza; vedesi inoltre omesso il traforo della serratura sul davanti della cassa, dalla quale sorge Noè. Vengo ora alla rappresentanza. Il personaggio rappresentato nell'arca può ben essere il Patriarca. Manca, è vero, la colomba col suo ramo d' ulivo: ma si è dimostrato più avanti, che i piccoli vetri spesso ritraggono solo un particolare, e però possiamo supporre che la colomba col ramo di ulivo fosse rappresentata sopra altro piccolo vetro. Del resto è noto, che nelle sculture e pitture cimiteriali un qualunque defonto o una defonta prende talvolta il luogo di lui nell'arca.

Il pittore fece Noè a mezzo fuori di una cassa quadrata con serratura davanti, e stanghetta all' orlo del coperchio aperto. Un'arca o cassa di legno simile alla noetica trovasi dipinta sopra tre monumenti. Il primo è un vaso di Ceri, che figura Danae e il piccolo Perseo nell'arca. Ha questa i suoi piedi in forma di zampa leonina, e il coperchio sollevato RAOUL ROCHETTE, *Choix de peintures de Pompéi*, pag. 181. Il secondo monumento ricorda Toante chiuso nell'arca da Ipsifile, che siede con Toante in braccio sopra uno scoglio; presso di lei è una cassa di legno coi suoi piedi; manca però di coperchio RAOUL ROCHETTE, *Op. cit.* pag 491, 2, pl. XIV, *Ann. dell'Instit.* 1847, pl. M, pag. 225. A questi due monumenti aggiungasi un terzo (*Museo Borbonico*, vol. II, tav. XXX, 4, trovato nella necropoli greca di Napoli. È una tazza che porta dipinta la cassa di legno sopra quattro piedi a zampa leonina, ornata davanti di due borchie con in mezzo due ramoscelli uniti in forma di X. Il coperchio è fregiato attorno di piccole stelle: Tenete ed Emitea sono dentro. Gli Apameni di Frigia, che abitavano appiè dell'Ararat e presso le rive del Marsia, rappresentarono sulle monete di bronzo, dai tempi di Settimio Severo fino a quelli dei Filippi, un'arca, simile a quelle, che vediamo nelle mitiche pitture dei vasi precitati; ma vi scrissero sulla fronte lo storico nome di Noè (ΝΩΕ) (1) e ve lo

(1) L'epigrafe stampata a rilievo sulla faccia anteriore dell'arca legge ΝΩΕ, senza nessun dubbio, stante che si sono avuti alcuni esemplari di queste monete conservatissimi (vedi l'art. di C. LENORMANT, *Mél. d'archéol. et d'hist.* ed MARTIN et CAHIER, t. III, p. 199, e la tav. in fine, n° 3)

rappresentarono dentro insieme colla moglie in attitudine di orante colla mano elevata: posero inoltre sull' orlo del coperchio la colomba col ramo di olivo, e il corvo.

Apamea portava anticamente il nome di Κέλαιναι, e quando il cambiò, ella si volle distinguere dalle altre Apamee col soprannome di Κιβωτός: Ἀπάμεια ἡ Κιβωτὸς λεγομένη STRAB. XII, 13; PLIN. XXXVIII. Una spiegazione di questo soprannome leggiamo ancor oggi nei versi sibillini l. I, vers. 261 segg.:

> Ἔστι δέ τι Φρυγίης ἐπὶ ἠπείροιο μελαίνης (1)
> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]
> Ἔνθα φλέβες μεγάλου ποταμοῦ Μαρσύου πεφύκασι
> [illegible]
> [illegible]

La medesima Sibilla narra (vers. 280) che Noè fu l'ultimo ad uscire dall'arca:

> [illegible]
> [illegible]

D'accordo con la qual narrazione la moneta di Apamea pare che ce lo rappresenti già uscito dall'arca insieme colla moglie, e in atto di orare. Il Bochart non si mostra molto proclive a questa ipotesi, e crede invece che lo scrittore dei libri sibillini inventò questa interpretazione dal soprannome Κιβωτός (*Geograph. sacra*, pag. 16): Κιβωτὸν *idest arcam ibi locorum constitisse ex hoc cognomine colligit atque aliis persuaderi voluit spurius scriptor, cuius verba sunt* ἔνθα κ. λ.; *sed fallacia haec fuit a non causa ut causa: neque enim necesse fuit ideo dictam* Κιβωτόν, *quia ibi resedit arca*. Ma il dotto scrittore non conosceva a quei tempi la moneta di Apamea, che ci assicura di una tradizione popolare in quella città, riconosciuta ivi nel senso appunto del racconto biblico. L'Eckhel allega in confronto la moneta dei Magneti, che stampano la nave Argo, determinata dal nome aggiunto, ΑΡΓΩ, col quale tipo amano ricordare che sono una colonia di Tessaglia, donde mosse alla spedizione la nave Argo; nè diversamente gli Apameni di Frigia spiegano la loro origine scolpendo la nave di Noè, i figli del quale credevano essi aver fondata quella città.

Quest'arca generalmente ha la figura medesima nelle pitture e nelle sculture; talvolta però se ne discosta, siccome ove si vede aver forma di un tino sopra quattro piedi e con tre bocche di leone intorno.

8. Nella Biblioteca Vaticana. Il primo a far conoscere questo raro vetro fu il Buonarruoti (tav. II, 1). Malamente nel disegno di lui e quindi del Perret, che dalla tavola del Buonarruoti lo copia (IV, XXXI, 86), il gomitolo intorno al quale è avvolta la funicella vi è scambiato in un fascetto di verghe; non per tanto il Buonarruoti ne ha compreso il significato. Figurasi nella pittura del vetro un fanciullo nudo, colle mani legate dietro il dorso, e gli occhi bendati, piegato a terra un ginocchio presso di un albero. Il sacrificante, avvolto in un lungo manto, porta la sinistra sul capo del figlio, e alzato il ferro che ha nella destra, si rivolge a guardare indietro. Quivi è un'ara, sulla quale è collocato un grosso gomitolo in mezzo a due globetti di grandezza disuguale; il capo della funicella pende davanti all'ara, ingrossato presso la sua estremità da un piombino. Dal lato medesimo dell'ara è figurato un agnello rivolto alla figura che sacrifica. Dico ara, e intendo riprovare il Winckelmann (*Saggio sull'allegoria*, c. 3, paragr. 199), che il chiama staio; e nota, che lo staio significa la ricca ricompensa che Iddio dà ai giusti. Ciò va bene quanto allo staio, ma allo staio pieno e ricolmo di grano, laddove questo preteso staio non avrebbe qui *nec volam nec vestigium* di granelli o di spighe. Il Sacrifizio di Abramo è celebratissimo nei libri rivelati e dai Santi Padri, e ciò per due ragioni principalmente. Perocchè in primo luogo Abramo per questo atto di eroica obbedienza divenne la più viva e commovente figura del sacrifizio, che doveva fare il Figliuolo di Dio, di sua vita per la redenzione del mondo: ed in secondo luogo perchè meritò di essere perciò padre del mondo, siccome lo chiama S. Basilio di Seleucia, cioè degli Ebrei fedeli e delle nazioni che crederebbero nel Salvatore; nel che fu ancora figura di Gesù Cristo, al quale il Padre promise di ricondurre le nazioni: *Dabo tibi gentes hereditatem tuam* (PSAL. II, 8). Per le quali ragioni frequentemente il vediamo rappresentato nelle pitture cimiteriali e nei sarcofagi cristiani. La maniera peraltro di comporre questa compassionevole scena, se conviene in generale, nei particolari nondimeno e nella loro collocazione varia sovente. Più volte si trova questa rappresentanza tra le pitture dei cimiteri edite fino a noi; niuna però si rassomiglia a quella del vetro; anzi non se ne troveranno due che riproducano un medesimo originale. La descrizione della pittura di questo sacrifizio, citata più sopra a pagina 122, è quella che più si accosta alla positura data all'Isacco dal pittore

Non è più quindi da far caso delle incertezze del signor Rochette (*Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, t. XIII, pag. 115), e siamo convinti che l'Eckhel (*Doctr. numm. vett.* vol. III, pag. 137) ebbe ragione quando scrisse apparir chiaro, che gli Apameesi si erano dato pensiero di inscrivere il nome di Noè sull'arca: *Studiose apparet ab Apamensibus arcae suae inscriptum* ΝΩΕ.

(1) Quelli che hanno citato questo luogo trascrivono κελαίνης: ma i codici sono concordi nella lezione μελαίνης.

del vetro, con un ginocchio piegato, e colle mani legate dietro le spalle; ἐπὶ γόνυ ὀκλάσας, περιηγμένας τε ἔχων εἰς τοὐπίσω τὰς χεῖρας: ma qui il pittore gli ha messo la benda, ed ivi invece egli fa che Isacco guardi il padre compassionevolmente e ne aspetti il colpo: τὸ πρόσωπον τοῦ Ἰσαὰκ πρὸς αὐτὸν ἐλεεινῶς βλέποντος καὶ τὴν πληγὴν μένοντος (1). Pone inoltre la pittura veduta da S. Efrem il piccolo Isacco vicino all'ara, laddove qui ed in altri monumenti l'ara è al lato opposto; qui di più accosto ad Isacco è figurato un albero. La narrazione mosaica conta che Abramo pose le legna sull'ara, e sopra di esse collocò il figlio legato (GENESI, XXII, 9): Καὶ συμποδίσας Ἰσαὰκ τὸν υἱὸν αὐτοῦ ἐπέθηκεν αὐτὸν ἐπὶ τὸ θυσιαστήριον ἐπάνω τῶν ξύλων (Cf. S. IACOBI *Epist. cath.* II, 21). Laonde S. Zenone (II, Tract. X, 2, pag. 168 ed. BALLERINI) fa che Abramo leghi le mani ed i piedi ad Isacco: *Unici pignoris alligat manus, pedes quoque constringit, ne in exitu mortis concitata victima calcitraret.* Ancor qui una volta fo notare, che i pittori non si tengono così strettamente alle narrazioni della sacra Scrittura nel comporre i loro quadri, che non si permettano di accomodarle ai molteplici sensi mistici; a ridestare i quali nelle menti dei fedeli erano destinate le pitture e le sculture sacre. Per la qual cosa ei non può negarsi che una scienza superiore dirigesse da per tutto l'arte; del quale evidente fatto ecco qui una prova novella. Lasciamo stare l'albero, simbolo facilmente del luogo, e rivolgiamo gli occhi all'angolo superiore del lato sinistro. Quivi troviamo un'ara e sopravi la matassa degli agrimensori fra due globetti. Già ho avvertito più sopra, che il Buonarruoti ha ben veduto quale debba essere la spiegazione di questo simbolo. La sacra Scrittura, per significare la moltiplicazione di popolo, suole prendere la metafora, anzi l'allegoria dalle tende, perocchè sotto di esse aveva già abitato lungamente il popolo ebreo, e gran parte vi abitava ancora. Quindi allargare le funicelle, che debbono legare ai piccoli pali l'estreme falde di esse, vuol dire in Isaia (LIV, 2, 3) (2) moltiplicare il numero di coloro che vi abitano dentro. Le terre si misuravano e si dividevano per mezzo delle funicelle, però lo σχοίνισμα, ossia la funicella, è ancora natural simbolo della eredità e del dominio, essendo proprio de' padroni di sottoporre alla misura la terra, siccome ben notò Teodoreto (*ad* PSAL. CIV, 11) dal quale, credo, Suida lo trasportò nel suo Lessico: Σχοίνισμα [illegible] τῶν κεκτημένων μέτρῳ γῆν ὑποβάλλειν, e Didimo Alessandrino (*in* PSAL. XV, vers. 5, ed. MAI, *Bibl. PP.* t. VII, part. II, pag. 174): Σύμβολον δὲ μέτρου καὶ κλήρου τὸ σχοίνιον, κ. λ., e Teodoro di Mopsuestia (*in* ZACHAR. c. X, vers. 14): Σχοίνισμα δὲ [illegible] Χαναὰν σχοίνισμα κληρονομίας ὑμῶν, ἀντὶ τοῦ, τὴν γῆν Χαναὰν ὑμῖν διελὼν τε καὶ ἀφορίσας τῆς γῆς ἁπάσης δέδωκα εἰς κληρονομίαν.

La funicella che è avvolta in forma di matassa non può qui riferire se non il secondo significato della voce σχοίνισμα. Ella è qui una personificazione simbolica del discorso tenuto dall'Angelo a nome di Dio con Abramo, dopo che gli ebbe ordinato di arrestare il colpo. Per la tua obbedienza, dice Iddio, non la perdonando al tuo figliuolo diletto per amor mio, la tua discendenza si moltiplicherà come l'arena del mare, ed un figlio avrai pel quale saranno santificate tutte le genti della terra GENES. XXII, 18: Καὶ εὐλογηθήσονται ἐν τῷ σπέρματί σου πάντα ἔθνη τῆς γῆς. Questo figlio suo Isacco è la figura di Cristo, pel quale si adempì veramente la promessa fatta ad Abramo, che sarebbe padre delle nazioni condotte alla fede. Così S. Paolo (AD GAL. III, 16: *Abrahae dictae sunt promissiones et semini eius. Non dicit et seminibus quasi in multis, sed quasi in uno, et semini tuo, qui est Christus.* (Cf. S. Pietro, ACT. APP. III, 25). Quindi Cristo dimanda al Padre l'eredità sua, che sono tutte le nazioni. *Haec ergo haereditas eius*, scrive S. Ilario (*in* PSAL. II, 31; cf. PSAL. CXXXI, 16), *ut omni carni det vitam aeternam, ut omnes gentes baptizatae atque doctae regenerentur in vitam: neque enim adhuc tantum portio Domini Israel, neque funiculus hereditatis eius Iacob, sed gentes omnes nunc iam unius, atque unus omnis haec gentium universitas Dei populus est, et aeterna haec omnium ex mortuis resurgentium primogeniti huius ex mortuis aeterni heredis hereditas est.* Degno è di notarsi ancor qui Cristo sostituito in luogo di Abramo, come nel vetro 2 della Tavola 171. Che altro infatti Abramo immolava nel figlio se non il corpo suo? *Nam quid aliud Abraham quam corpus suum immolabat in filio?* (S. PETR. CHRYSOL. *Serm.* 108. Ma il corpo di Cristo innocente era simboleggiato in Isacco, e la carne del peccato, la carne di Adamo, nella pecora (S. ZENO, II, Tract. XI)

L'epigrafe che corre intorno al dipinto dice: . SPES . HILARIS ZESES CVM TVIS. Qui fa d'uopo che io

(1) Il Giudeo Bartenora avvisa al capitolo IV del *Thamid*, che Isacco fu legato come le vittime, alle quali si legava il piede davanti con quello di dietro (V. GIOV. FRISCHMUTH, diss. III *De ligatione Isaci*, § 7). La qual legatura è propria delle vittime, e si esprime sempre col verbo צקד, secondo il parere dei rabbini, coi quali si accorda il Bochart (*Hieroz.* I, l. 11, c. XLV. Cf. CHRIST. LUD. SCHLICHTER, *De cruce apud Iudaeos, christianos et gentes signo salutis*, Halae Magd. 1733, pag. 8).

(2) Πλάτυνον τὸν τόπον τῆς σκηνῆς σου καὶ τῶν αὐλαιῶν σου, πῆξον, μὴ φείσῃ, μάκρυνον τὰ σχοινίσματά σου καὶ πασσάλους σου κατίσχυσον· εἰς τὰ δεξιὰ καὶ εἰς τὰ ἀριστερὰ ἐκπέτασον, καὶ τὸ σπέρμα σου ἔθνη κληρονομήσει καὶ πόλεις ἠρημωμένας κατοικιεῖς. *Dilata locum tentorii tui, et pelles tabernaculorum tuorum extende, ne parcas: longos fac funiculos tuos, et clavos tuos consolida. Ad dexteram enim et ad laevam penetrabis: et semen tuum gentes hereditabit, et civitates desertas inhabitabit.*

avverta lo sbaglio del signor Rochette (*Mém. de l'Acad. des inscript.* 1838, pag. 107), il quale pone questa ed altre iscrizioni dei nostri vetri a questa somiglianti nella classe delle epigrafi funebri: « C'est évidemment un *souhait de bonheur et de plaisir* adressé, jusque dans l'autre vie, par les amis restés dans celle. » Così egli, che suppone queste patere essere state fatte per uso delle agape, onde inferisce il senso funebre della epigrafe. Quando noi supponessimo in generale l'uso convivale delle patere, questo *vivere* e questo ζῆν vi avrebbe evidentemente il suo notissimo senso. Dell'*Hilaris* di uso convivale vedi la tavola XXXVIII, numero 8 dei *Vetri*. Non è chiaro se *Spes* sia nome proprio, ovvero appellativo, e principio della solenne formola *Spes in Deo* (*Spes Dei* si legge in BOLDETTI, pag. 336, *Spes in Christo*, ovvero SPES con in mezzo il monogramma ☧ (MARINI, *Inscr. christ.* mss. pag. 155, n. 5). Nè poi è cosa nuova il trovare le parole della formola separatamente scritte. In un anello di bronzo edito dal Guarini (*Suggelli*, pag. 73) si legge solo SPES (*Spes enim Christus omnium finium terrae et in mari longe est*, HILAR. *in* PSAL. LXIV, 7), e così SPES e IN DEO in due gemme ficoroniane (GALEOTTI, pag. 105), quantunque IN DEO ricordi anche la formola IN DEO VIVAS (Cf. BOLDETTI, *Oss.* pagg. 418, 419). Il Cavedoni vorrebbe congiungere quest'acclamazione colla rappresentanza in riguardo alla ferma speranza di Abramo in Dio, e che quindi il tutto possa alludere insieme al nome proprio SPES. Ma ciò sarebbe allontanarsi dalla interpretazione tipica, che in questa età dar si soleva al Sacrifizio di Abramo.

9. Era in Urbania presso i Conti Matarozzi, ora nel Museo Britannico. Pubblicollo il Sanclementi da un disegno trovato a caso con altri nell' opera de' vetri cimiteriali del Buonarruoti, appartenuta al Senatore Filippo Strozzi, che comprò in Firenze (Vedi *Numism. selecta*, III, XLII, 5 e pag. 193). Il Sanclementi non seppe che i vetri originali erano nella cappella dei signori Conti Matarozzi in Urbania. Figurasi un giovane imberbe in tunica e pallio, che ha percosso con la verga una rupe nell'atto d' indicare col dito l'acqua copiosa che ne sgorga: un giovane vestito di sola tunica e forse coperto il capo della mitra, posato a terra con un solo ginocchio, eleva la mano alla scaturigine prodigiosa. Fra il monte e il giovane che ha percosso la rupe è un albero; al lato destro e dietro il capo del medesimo giovane un volume; d' intorno al quadro è scritto: HILARIS CVM TVIS PIE ZESES IN DEO. Non ho da provare di nuovo, che in questa scena il Salvatore medesimo è patentemente sostituito al legislatore ebreo. La rupe che dava da bere agli Ebrei figurava Cristo, come lo ha spiegato S. Paolo (I COR. X, 3, 4; Conf. HERM. *Past.* III, 12), e l'acqua che ne sgorgava era simbolo della fede in Cristo, comunicata ai Gentili; S. Giustino (*contr. Tryph.* § 69 : Πηγὴ ὕδατος ζῶντος παρὰ Θεοῦ ἐν τῇ ἐρήμῳ γνώσεως Θεοῦ τῇ τῶν ἐθνῶν γῇ ἀνέβλυσεν οὗτος ὁ Χριστός: e Severo di Antiochia (*Serm.* 117, ed. MAI, *Script. vet.* IX, pag. 732 : Ἡ ἔρημος... ἀναβλύζουσαν ἐξ αὐτῆς ἔσχε... αὐτὴν τὴν πηγὴν τῆς ζωῆς, ὅς ἐστι Χριστός. Viene il personaggio figurato, e come scrisse già S. Ilario (*in* PSAL. 67, 9): *Christo aquam e petra praebente potati sunt*, insegna col dito l'antico simbolo che lo riguarda, non altrimenti che ai discepoli di Emmaus, allorchè cominciando dai libri di Mosè, *interpretabatur illis in omnibus scripturis quae de ipso erant* (LUC. XXIV, 27). Nel libro della Sapienza si legge, che ella diè a bere agli Ebrei dalla roccia nel deserto Cf. CAR. AUG. THEOPHIL. KEIL, *De doctor. veter. Eccl. etc.* Lipsiae, 1793, pagg. 72, 73. Aggiugni Fozio nella questione Anfilochiana 284 (ed. MAI, *Script. vet.* t. IX, pag. 129): Τύπος ἦν τῶν νέων τὰ παλαιά, καὶ σκιὰ μὲν ὁ νόμος, σῶμα τι δὲ ἡ χάρις, τύπον ἔχει... ὁ Μωϋσῆς τοῦ σωτῆρος Χριστοῦ.

10. Nel Museo Olivieri di Pesaro. Edito dall'Olivieri (*Di alcune antichità cristiane conservate in Pesaro*, tav. I, pag. VI). Due giovani vestiti di tunica e di pallio portano attraverso una sbarra un enorme grappolo di uva; intorno si legge: ANIMA DVLCIS PIE ZESES IN DEO. Se l'artefice di questa pittura si fosse proposto di rappresentare due esploratori iti alla terra di Canaan, che ritornano dal torrente dipoi detto del grappolo, egli non avrebbe mancato al certo, seguendo l'uso comune dei suoi tempi, di rappresentarli da Ebrei, cioè in corta tunica ricinta e con piccolo pallio affibbiato sulla spalla destra, e con berretto cilindrico in capo in forma di mitra. I Santi Padri dicono che quel grappolo così portato rappresentava il Redentore sospeso alla croce; leggasi Evagrio, che lo mette in bocca a Teofilo, personaggio da lui introdotto nel dialogo contro il giudeo Simone (*Altercatio inter Theoph. et Simonem*, ed. GALLANDI, IX, 254): *Age nunc intellige racemum illum in Numeris, XIII, 24, quem in terra repromissionis duo vectantes reportabant, quod utique figura fuit Christi pendentis in ligno.* Passa ancor più avanti Evagrio, e dice che i due portatori del grappolo figuravano il popolo gentile ed il giudaico. La stessa interpretazione dà ancora l'autore del sermone (credesi S. CESARIO) fra le opere di S. Agostino Append. *Sermo* XXVIII), ed Aponio (*in* CANT. CANTIC. l. XII, pag. 212, ed. Romae, 1843): *Ut eum in botro a duobus de terra promissionis populis, iudaico videlicet et romano, in phalangam crucis in torcular mortis exprimendo, portato inveniat.* E S. Massimo di Torino (*Hom.* LXXIX): *Botrus in phalanga suspensus, in cruce Christus appensus ostenditur. Duo autem in phalanga portantes duo populi demonstrabantur, christianus utique et iudaeus, et, sicut mos est portantium, unus praecedens, alter subsequens.* Il Giudeo, che precede, tiene rivolte le spalle, dice l'anonimo sopra citato; laddove il Gentile, che vien dopo, guarda il grappolo: *Subvectantes phalangam, duorum populorum figuram ostendebant, unum priorem, scilicet vestrum terga versum Christo dantem,*

alium vero posteriorem racemum respicientem, scilicet noster populus intelligitur. Salutem suam hic ante conspectum suum gerit, ille post dorsum; hic semper videt, ille semper relinquit: Christianus praesenti munere fruitur, Iudaeus solo onere praegravatur. Il Bartoli così commenta questo luogo (*Grandezze di Cristo*, c. 28): Questi due tanto vicini e tanto uniti nell'opera di portare quel grappolo, e pur tanto fra sè lontani e disgiunti nel proprio lor modo di portare, chi sono egli, dice il S. Dottore, se non la Sinagoga e la Chiesa, il Giudeo e il Cristiano? Su le cui spalle de' due Testamenti il vecchio e 'l nuovo il gran mistero della croce e della redenzione si appoggia. Perocchè quanto d'essa fu profetizzato e promesso nel vecchio Testamento, tutto si è verificato e adempiuto nel nuovo. Va dunque innanzi il Giudeo per la precedenza del tempo, ed ha tutte le ree condizioni che abbiam vedute nel primo che porta, e furongli profetizzate da David colà dove degl'infelici suoi consorti nel giudaismo scrivendo, *Obscurentur*, disse, *oculi eorum ne videant, et dorsum eorum semper incurva.* Il Cristiano, che segue, ha tutte le buone avventure che accompagnano il secondo. Ma il nostro pittore avendo qui figurato due simbolici personaggi in tunica e pallio, portanti il grappolo e rimirantisi a vicenda e quasi in atto di consolarsi e compiacersi di tal sorta di peso, ne convince, non altro aver egli inteso di porci sott'occhio in enimma, se non noi Gentili sopraggiunti, che meritammo di adorare e di portar Cristo. *Christum Dominum*, segue l'autore del sermone citato, *nos postea venientes adorare et portare meruimus;* e ancora di gustarlo, soggiugne S. Paolino (*Ep.* XXIII, ed. Maur.): *Fiat nobis idem Dominus ad escam dulcis ille botrus, qui nobis in crucis vecte suspensus de terra repromissionis et fructum ostendit, et gustum dedit.*

11. Fu presso il signor Brüls, pittore olandese. È di assai buon disegno, e rappresenta il Sacrifizio di Abramo, del quale resta la mano sinistra armata di pugnale; accanto a lui il piccolo Isacco, verosimilmente figurato in atto di orare innanzi all'ara che gli si vede dietro le spalle.

TAVOLA CLXXIII.

1. Piccolo vetro nella Biblioteca Vaticana. Figura giovanile in tunica e pallio, che colla bacchetta ha percosso una rupe d'onde sgorga l'acqua

2. Piccolo vetro disegnato dall'originale. Rappresenta un personaggio giovanile, Mosè o Gesù, che batte la rupe docciante.

3. Nella Biblioteca Vaticana. Ripete il soggetto medesimo del vetro precedente. Gesù è questa bella rupe, dice S. Giustino (*contr. Tryph.* c. 114), donde sgorga l'acqua viva nei cuori di coloro che per lui amano il Padre universale, e che dà bere a coloro che vogliono l'acqua della vita: Τῆς καλῆς πέτρας καὶ ζῶν ὕδωρ ταῖς καρδίαις τῶν δι' αὐτοῦ ἀγαπησάντων τὸν Πατέρα τῶν ὅλων βρυούσης καὶ ποτιζούσης τοὺς βουλομένους τὸ τῆς ζωῆς ὕδωρ πιεῖν.

4. Era presso il Conte de l'Escalopier in Parigi. È figurata la rupe del deserto e il ruscello di acqua che ne scorre. A questo piccolo vetro doveva esserne congiunto uno simile, sul quale si vedeva Mosè in atto di stender la mano colla verga.

5. Edito dal Bosio, pagina 509, numero IX. Il Severano credette forse rappresentasse Mosè: l'Aringhi (II, pag. 264) l'ha supposto uno dei Magi. A me non sembra Mosè, ma piuttosto S. Pietro, che è talvolta sostituito a Mosè quando batte la rupe, e la cui fisionomia caratteristica parmi accennata dalla configurazione singolare del cranio. Per tal motivo ho prescelto questo piccolo vetro e collocato presso la rupe dell'altro piccolo vetro: stante che, come si vedrà, quando la persona che alza la verga non ha un carattere speciale, può essere che rappresenti Cristo o che risuscita Lazaro, o che cangia l'acqua in vino.

6. L'ha pubblicato il De Rossi (*Bull. Arch. Crist.* 1872, IX, 4), ritenendo che sia Giuseppe nella cisterna di Dotain, come aveva io già proposto spiegando il simile vetro che do qui al numero seguente.

7. Questo vetro è stato stampato dal Perret, IV, xxviii, 64, in assai grandi proporzioni: il mio disegno è tratto dall'originale, che è nella Biblioteca Vaticana. È figurato un fanciullo in tunica e colle braccia aperte, sporgente fuori di un tino, ovvero bocca di pozzo: nel campo vedesi una piantolina. Tutte le volte che i tre fanciulli di Babilonia o uno di essi vengono rappresentati, non è mai che non siano vestiti, se n'eccettui la pittura della patera di Colonia (Tav. 169, 1), e, se fu ben copiata, quella del Cimitero di Priscilla (Tav. 68, 1). Il loro abito è la tiara, la tunica e i

saraballi: inoltre nei quattro vetri che dei tre fanciulli ne rappresentano un solo (vedi qui appresso nn. 17-20), quest'uno vi è rappresentato in mezzo alle fiamme, che le acute lor punte gli avventano contro: non avvi quindi alcuna verosimiglianza che qui siasi voluto figurare uno dei tre fanciulli babilonesi. Ma neanche Daniele nella fossa dei leoni, alla quale opinione piuttosto aderisce il Cavedoni (pag. 10), può qui cercarsi; perocchè questo santo garzone, le rare volte che non è rappresentato nudo, veste i saraballi e la tunica orientale, e si cuopre della tiara, come sul marmo di Djemila (*Revue arch.* 1839, 15 giugno): talvolta è tutto nudo della persona, e solo ha la tiara in capo: e così mirasi inciso in una onice da me veduta in Puglia. A me sembra che nel giovane orante che esce fuori del pozzo sia, piuttosto che altri, Giuseppe, del quale scrive S. Pier Crisologo, che fu figura di Cristo che risorse (*Serm.* 146): *Ioseph missus in lacum mortis, vivus emergit a lacu; Christus mortis sepulcro datus, vivus remeat a sepulcro;* e il vedo figurato sopra del pozzo, appunto come vengono figurati i fanciulli di Babilonia, al disopra della fornace. E quanto al pozzo, fuori del quale esce Giuseppe, chi non sa che tiensi per simbolo di risurrezione? Onde la Scrittura chiama il sepolcro col nome di pozzo di morte, *puteum interitus* (Psal. LIV, 21: *puteum mortis* il dice il Crisologo, *Serm.* 63), la cui bocca, scrive S. Ilario (*in* Psal. 54, 19), non potè esser chiusa all'unigenito Dio, che risorgeva da morte: *cuius os clausum resurgenti ex inferis unigenito Deo esse non potuit.* Ed Eusebio di Cesarea scrive, che il sacro testo così suol denominare la dimora della morte (*in* Psal. 54, 24): φρέαρ διαφθορᾶς τὸν θανάτου τόπον καλεῖν εἴωθεν ὁ λόγος. Questa metafora ebbe origine dall'uso di scavare pozzi per gittarvi i cadaveri, e sono celebri perciò i puticoli di Roma. Il Cavedoni del resto non approva questa spiegazione, parendogli che, se ciò fosse, dovrebbe Giuseppe essersi figurato ignudo, perchè si legge che i fratelli lo spogliarono (Genes. XXVII, 23): *nudaverunt eum tunica polymita.* Ma egli non considerò che, anche tolta la tunica talare *polymita*, ricamata, poteva essersi figurato colla sola tunica comune, che non era talare come la *polymita;* e qui di fatti vedesi in corta tunica. Anche S. Massimiano nella sua cattedra d'avorio l'ha fatto scolpire vestito della tunica, quando i fratelli il calano nel pozzo. Un gran pozzo di questa sorte è memorato nel libro primo dei Maccabei (c. VII, vers. 19), nel quale Bacchide gittò i corpi dei trucidati Giudei: ἔθυσεν αὐτοὺς εἰς τὸ φρέαρ τὸ μέγα.

8. Nel Museo Kircheriano. Rappresenta Tobiuolo che ha introdotta la mano nel ventre del pesce: ed ha la sinistra sospesa in atto di meraviglia.

9. Nella Biblioteca Vaticana. Il Vettori l'ha stampato nella vignetta posta in capo alla *Dissertatio philologica.* Il soggetto è il medesimo che nella pittura precedente, ma il giovinetto Tobia è rappresentato di fronte e col braccio sinistro aperto.

10. Nella Biblioteca Vaticana. Lo ha pubblicato il Buonarruoti a pagina 11, 2, donde il Perret, IV, xx, 3. Tobiuzzo vi è figurato colla destra intromessa nel ventre del pesce, come nei due vetri precedenti, ma vòlto a sinistra, e accennante a quella parte: nel campo è un arboscello. Oltre a questi tre, il vetro 1 della Tavola 171 ci avea posto sott'occhio tale soggetto, e non ha guari il sarcofago di Aire (Tav. 301), già illustrato dal mio confratello Pasquale Minasi (*Études Religieuses*, Lyon, 1872, pag. 507 segg.). Tobia si rivede nelle pitture cimiteriali una volta col pesce sospeso al laccio (Tav. 27), e l'altra nell'atto di tenerlo per la coda (Tav. 73, 2). Ho già osservato più avanti, che il pesce è simbolo di Cristo, e che in tal mistico senso vedesi effigiato in mano a Tobia. Novella prova ne fa il non trovarsi mai rappresentato altro pesce se non il consuetissimo nel simbolismo cristiano. Il pesce tratto fuori dalle acque è Cristo risorto (S. Zeno, II, Tract. XIII), le cui interiora illuminano col battesimo e pascono coll'eucaristia.

11. Il Buonarruoti n'ebbe un disegno, che stampò alla tavola II, 3, e spiegollo alla pagina 18 per un Daniele. Ma la copia che ne do dall'originale ora nella Biblioteca Vaticana, ne convince dalle forme femminili, che sia una Susanna. In una piccola corniola da me donata al Kircheriano vedesi similmente espressa davanti ad una cortina una donna nuda e in atteggiamento di orante.

12. Fu in Urbania presso i Conti Matarozzi, ora nel Museo Britannico. Rappresenta Daniele ai leoni; ma questi vi sono omessi, il che non nuoce alla intelligenza del soggetto. Daniele vien generalmente figurato nudo, e colle mani atteggiate in orazione.

13. Dall'originale. È un novello esempio che viene a confermare la spiegazione da me data al vetro 12 di questa Tavola, ove ho scritto, che in questa figura nuda, stante colle braccia aperte in atto di orare, raffigurar si dovesse Daniele; qui si vedono aggiunti due alberi, certamente in mistico senso.

14. Fu in Urbania presso i Conti Matarozzi, ora nel Museo Britannico. Questo soggetto non si è trovato sinora fra le pitture cimiteriali; ma le sculture dei sarcofagi lo rappresentano sovente. In niun altro monumento però, se non nel nostro, il Profeta ha presso di sè il Salvatore. Daniele nell'atto di porgere la mortifera focaccia al dragone che si figura uscito a metà fuori della montana spelonca, si rivolge al Redentore, del quale egli è figura. Gesù Cristo Dio vivente è colui che debella il dragone infernale, e ne trionfa sulla croce (Paul. *ad Col.* II, 15): *Expolians principatus et potestates traduxit confidenter, palam triumphans*

illos in semetipso. Odasi Isaia XXVII, 1), che così profetizza questo trionfo: *Τῇ ἡμέρᾳ ἐκείνῃ ἐπάξει ὁ θεὸς τὴν μάχαιραν τὴν ἁγίαν καὶ τὴν μεγάλην καὶ τὴν ἰσχυρὰν ἐπὶ τὸν δράκοντα ὄφιν φεύγοντα, ἐπὶ τὸν δράκοντα ὄφιν σκολιόν, ἀνελεῖ τὸν δράκοντα.* Daniele qui da Cristo riceve la virtù di annunziare il dragone, *λαβὼν ἀπὸ τοῦ πνεύματος αὐτοῦ ἰσχύν*, come scrive S. Giustino a proposito di Giosuè che fermò nel suo corso il sole (*contr. Tryph* c. 113). E Giulio Firmico (*De err. prof. relig.* pag. 53, ed. 1673): Se si cerca sapere quando è morto il dragone, egli fu morto allorchè vide l'uomo Dio: *Si mortis eius dies quaeritur, tunc percussus est, cum hominem Deum vidit, cumque nobis Christi numen apparuit.*

15. Vidi questo bel vetro presso il signor Vincenzo Capobianco, negoziante di antichità, e vi riconobbi un particolare del soggetto che vediamo rappresentato nel vetro superiore. Il dragone di Babilonia esce dalla caverna di un monte in cerca della vivanda solita apprestarsi dai Babilonesi a quel nume da loro venerato.

16. Dal negoziante medesimo ebbi il disegno di quest'altro bel vetro, ma fatto più istruito dai confronti, non ho più in esso riconosciuto con quanti mi precessero uno dei Magi che vada a recar la sua offerta al Bambino celeste. I tre Magi non si sono ancora veduti dipinti sui vetri, ma nelle pitture cimiteriali e nelle sculture il bacino nel quale recano i doni è piano e aperto, laddove questo personaggio reca in mano un obietto sferico simile a quello che porta il Daniele, e che può sicuramente credersi il cibo preparato al dragone. Nella Tavola seguente ho collocati i vetri simili a questo, per dar luogo ai vetri che rappresentano uno dei tre fanciulli ebrei.

17. Dall'originale. Anche questo giovane in tunica succinta, che guardando a destra va a sinistra recando nelle mani un vaso, fu da me altra volta creduto uno dei Magi: ma il confronto medesimo colla scena dipinta nel precedente numero 14 mi convince, che dev'essere piuttosto un Daniele; e ciò si conferma dal numero 15, ove è separatamente rappresentato il dragone che esce dallo speco del monte.

18. Edito dal Vettori (*Dissert. philol.* 2, 8). Disegnato dall'originale della Biblioteca Vaticana. È uno dei tre fanciulli babilonesi, cinto dalle fiamme ed interamente vestito.

19. Nel Museo Britannico, ivi da me riveduto. È un soggetto trattato con eleganza. Va il Magio vestito della tunica persiana, che dicevasi *χιτὼν χειριδωτός*, tunica colle maniche, ed era *διπλοῦς*, cioè l'*ὑπενδύτης*, e l'*ἐπενδύτης*: quella che si portava al disotto era di color rosso; quella che al di sopra era bianca. Questo *χιτὼν χειριδωτὸς ἐπενδύτης* superiore, quando non si vestiva, portavasi sugli omeri affibbiato, *κατὰ τοὺς ὤμους ἐναπτόμενος* (Vedi Polluce, I, vii, 58).

20. Nella Biblioteca Vaticana. È lo stesso che il Perret (IV, xxviii, 62) ha stampato esser più grande del vero. Figura ancor questo, come il precedente, un fanciullo babilonese tra le fiamme.

TAVOLA CLXXIV.

1. È nella Vaticana, e l'ha pubblicato il Buonarruoti tavola IX, 3, stimando (pag. 70) che fosse uno dei Magi. Ma se consideriamo la forma dell'obietto che egli reca in mano, che è sferica, noi il giudicheremo piuttosto un Daniele che porta al dragone di Babilonia il cibo avvelenato. Il volume che sta nel campo dietro al Profeta dinotar deve il senso profetico di quell'avvenimento.

2. La medesima Biblioteca Vaticana possiede questo vetro, che fu già del Vettori, il quale l'ha dato in luce nell'opuscolo *De vet. et forma monogr* in vignetta a pagina 1. Anche il Vettori, a pagina XVIII, crede che questo personaggio sia uno dei Magi.

3. Ne presi il disegno in Arles presso l'Abbate Gaudion. La focaccia in questo vetro non è di forma diversa da quella che altri simili vetri rappresentano, è soltanto tenuta in mano più bassa.

4. È nella Vaticana. Fu trovato questo piccolo vetro l'anno 1766 nel Cimitero di Priscilla, fabbricato sulla calce che chiudeva il loculo di un fanciullo. Traggo questa notizia dal catalogo manoscritto che ora è nel Kircheriano, intitolato: *Descriptio monumentorum veterum christianorum, quae in Museo Pontificio Vaticano continentur*, corretto di mano del Vettori. Era esso, così com'è tuttavia, incastonato nel cerchietto di ferro coll'appiccagnolo al di

sopra per esser sospeso al collo. Rappresenta Daniele che cammina portando la focaccia: davanti è figurato un albero, dietro una pianta.

5. Nel Museo Britannico ed ivi da me riveduto. Rappresenta lo stesso soggetto che i quattro precedenti. Altri due simili a questi nostri ne ha stampati l'Aringhi (l. IV, c. XXXVII, nn. VIII, X). Vedi in questa Tavola i numeri 6, 7.

6. È nel Bosio, pagina 509, numero VIII. Il Severano pensa che sia uno dei Magi.

7. Ivi medesimo al numero X. È notevole che tutti questi giovani, i quali portano in mano un rotondo oggetto, vadano a sinistra.

8. Disegnato di mia mano nel Museo Imperiale del Louvre. Edito dal Perret, IV, xxiv, 26. Giona è ingoiato dal pesce. Vedi la nave coi due timoni e l'albero maestro, al quale è attaccata l'antenna detta *iugum*, e la vela mezzo ammainata; le estremità dell'antenna, dette *cornua* dai Latini, sono regolate per mezzo delle funi o gomene, onde venne la frase *obvertere cornua;* le altre quattro gomene servono a tener fermo l'artimone. Sul calcese, *carchesium*, è posta la banderuola, ψηφαρός (1), che deve servire a segnalare il vento. A rappresentare le onde cerulee il pittore si è servito di una vernice di vetro del color d'acqua marina. Tre nudi marinai stanno a guardare il pistrice che ingoia Giona. La figura del qual mostro non è certamente copiata da alcuna specie di balena o di ceto, controversie che i nostri pittori lasciano volentieri ai sacri interpreti, cercando di riprodurre le forme fantastiche del pistrice ricevute nell'arte: la quale così lo rappresenta, sia che dipinga la favola di Andromeda, sia che lo figuri come cavallo di Nettuno e della dea Anfitrite, cavalcato dai tritoni e dalle ninfe marine, o menato da loro. La ragione di questa scelta sembra doversi a simboliche allusioni: perocchè quel mostro deve rappresentare la morte che inghiotte; *cetum esse non dubitatur infernum*, scrive S. Zenone (II, xvii, 3). Sul ceto di Giona vedi la dotta dissertazione del Macario, *Hagioglypta*, pagine 211-222. La epigrafe legge ZESES.

9. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Vettori, *De septem dormientibus*, a pagina 55; Perret, IV, xxiv, 27. Giona dorme colla mano destra rivoltata sul capo e la sinistra in abbandono sul terreno. Un gesto simile a quello della destra di Giona è descritto da Coricio nelle *Ecphrases*, ove dipinge i varii atteggiamenti di persone che dormono (Mai, *Spicileg.* tom. V, pag. 422): Ὁ δὲ ἀριστερᾷ δηρημένῳ καὶ τῆς κορυφῆς καταπίπτοντι τῆς τοῦ δεσπότου κλίνης ἐφάπτεται. Il sacro testo dice chiaro, che Giona passò una notte in riposo sotto la pergola; perocchè chiama matutino il verme che rose la radice della pianta, ἑωθινὴ σκώληξ (Cf. ancora il vers. 6, e l'8 del cap. IV). Nel sacro libro nulla si afferma delle cucuzze nate insieme colla pianta; ma tutti i monumenti ve le figurano, e Teodoro di Mopsuestia d'accordo con essi ha scritto, che i frutti di quella pianta da ogni parte sospesi pendevano (*in* Ionam, cap. IV, ed. Mai, *Bibl. PP.* tom. VII, pag. 169): [illegible]

10. Dato in luce dal Le Blant (*Bull. archéol. de l'Athén. fr.* 1856, pl. I, 13, pag. 10), al quale parve che fosse la nave coi discepoli di Cristo, e così credemmo ancor noi fin a tanto che il novello vetro di Colonia (vedi Tav. 170) non ci ha insegnato a riconoscervi la nave di Giona.

11. Disegnato dall'originale nel Museo Britannico, ed ivi da me riveduto. Rappresenta il pistrice che ha inghiottito Giona, e si finge essere in fondo al mare. Non vi ha dubbio che questo mostro non significhi il sepolcro, secondo S. Zenone citato avanti, e S. Ilario il quale il dimostra colle stesse parole di Giona (*in* Psal. 68, 5): *Imitator ille et dominicae mortis et temporis Ionas mari mersus cetoque susceptus, non tam in mari se, quam in inferno positum testatur: Clamavi in pressura mea ad Deum meum, et exaudivit de ventre inferorum clamores meos. Et quamvis eum cetus ad speciem infernae mortis hausisset, ait: Introivit caput meum in scissuras petrarum, descendi in terram cuius serae tenaces et aeternae* (Ion. 2, 3). Questo ceto pertanto quantunque rappresenti il sepolcro, nulladimeno non è simbolo di morte, ma di risurrezione: perocchè, dicendo Giona di aver pregato e di essere stato esaudito da Dio, l'idea del sepolcro di lui richiama alla mente la futura risurrezione. Quando la morte ebbe fatto sua preda Cristo, del quale Giona fu tipo, allora cessò la condanna (Coloss. 2, 13 segg.) e, *per primitias ex mortuis ab hominum genere morte depulsa* (Hilar. *l. c.* 14), ci fu ridonata l'immortalità perduta (cf. S. Zeno, I, Tract. XII, 3). Odasi S. Pier Crisologo (*Serm.* 37): *Adest bellua de profundo totum dominicae resurrectionis impletura et proditura, imo conceptura et paritura mysterium. Adest bellua, adest imago horrida et crudelis inferni, quae dum fertur faucibus avidis in prophetam, vigorem sui sensit et degustavit auctoris; incurrit namque ieiunium devorando.*

12. Disegnato dall'originale nella Biblioteca Vaticana. Studiando questa figura nuda, mi sembrò che ella potesse rappresentare un Giona già rigettato sul lido dal mostro

(1) Vedi la mia nota alla pagina 237 degli *Hagioglypta*. del Macario. Il nome ψηφαρός nasce da ψῆφος, come da ψέφος deriva ψεφαρός: sembra che significhi la banderuola, che dalla cima dell'artemone dà indizio del vento.

marino, nell'atteggiamento d'incamminarsi frettoloso verso Ninive, ove accennasse colla movenza della mano: 'O μὲν [illegible] Teodoro Mopsuesteno (*in* Ion. cap. III, vers. 3, ed. Mai, *Bibl. PP.* tom. VII, pag. 166). Ma ora credo più verosimile che siasi voluto rappresentare Adamo, pel confronto che me ne dà l'Adamo della Tavola 171, 6, il cui atteggiamento è a questo simillissimo, ove la figura nuda sta di prospetto e con una mano si copre la nudità, mentre stende l'altra indicando Eva, dal qual lato è anche un albero.

13. Disegnato nella Biblioteca Vaticana. Giona dorme col braccio destro rivolto sul capo: sopra di lui si vede la pianta della cucurbita.

14. La presenza di Cristo nelle rappresentanze dell'antico Testamento è una prova evidente del senso profetico di quelle figure, onde non potrà mai esser dubbio che gli antichi non si proponevano di figurare nudi fatti, ma sì di rivocare alla mente i loro misteri. Tuttavia a togliere anche l'ombra del sospetto che tali sensi siano gratuitamente prestati a quei buoni fedeli, varrà questo vetro, nel quale figurasi la pergola delle cucuzze, come suole vedersi nelle rappresentanze di Giona che riposa alla sua ombra. Ma qui l'artefice in luogo di Giona ci ha effigiato sotto la pergola un bello e grosso pesce. Or dico io, non è questo il sostituire Cristo a Giona? Altrimenti colui è sì pazzo che *delphinum silvis appingit, fluctibus aprum*. Niuno è per l'opposto sì nuovo nel simbolismo cristiano, il quale non sappia che Giona uscì sano e salvo dal ventre del pistrice (il che non poteva naturalmente accadere) in virtù di prefigurare la risurrezione di Cristo. Scrive S. Ilario (*in* Matth. c. XVI): *Ionas contra humani corporis naturam integer et illaesus in auras superas virtute dominicae praefigurationis evadit;* e S. Massimo di Torino (*Hom.* LV): *In Ionae prophetae laboribus et aerumnis Christi passio et resurrectio praesignatur,... pisce illaesum eructante depositum, tertia die terris refunditur.* D'altra parte è il pesce notissimo simbolo del Figliuolo di Dio fatto carne pel mistero delle lettere Ι·Χ·Θ·Υ·C. Volendo adunque il pittore che intendessimo suo proposito essere di figurar Cristo risorto, e non il nudo avvenimento di Giona vomitato sul lido dal pistrice, ha messo in luogo del Profeta il simbolo di Cristo. Nè il numero settenario delle cucuzze è senza mistero; perocchè la risurrezione del Signore avvenuta tra lo spirare del sabato e l'entrare del giorno seguente, che fu detto perciò giorno del Signore, simboleggiò cessato il tipo, e lo Spirito Santo coi suoi doni diffuso sopra le genti per la pienezza della predicazione evangelica. Così S. Ilario (*Prol. in* Psal. 12); e il medesimo insegna in altro luogo (Psal. 91, 9; 118 *litt.* V, 6), che il numero sette allegorizza il sabato, giorno di riposo, e però è simbolo della vita felice ed eterna. In altro vetro Gesù si rappresenta nell'atto di portare un grosso pesce pendente dal laccio. Niuno ha mai letto che Gesù in sua vita pescasse: ma dopo aver dimostrato che i sensi simbolici sono intesi e voluti dai cristiani primitivi, sarà agevolissimo interpretare la figura del Redentore essere qui sostituita a Tobia, che in una pittura cimiteriale Bottari, tav. LXV) si vede recare il pesce appeso al laccio. Se Cristo prende il posto di Abramo nel Sacrifizio d'Isacco, di Mosè alla rupe del deserto, di Giona all'ombra della cucuzza; se egli è che sotto le sembianze di pastore porta il suo simbolo, che è l'agnello, niuno sarà maravigliato in vederlo qui in simil guisa portare il pesce, che come simbolo della umana natura e come enimma nell'acrostichide il rappresenta.

15. Disegnato da me nel Museo Britannico. Giona sotto la pianta della cucurbita porta il braccio destro rivolto sul capo in segno di riposo (Cf. Buonarruoti, pagg. 24, 25; *Antich. d'Ercolano*, tom. II, pag. 3).

TAVOLA CLXXV.

1. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Boldetti a pagina 212, 2, ma scorrettamente quanto alla epigrafe, ed assai mal disegnato quanto alla pittura: egli attesta, che fu trovato nel Cimitero di S. Agnese l'anno 1716. Il buon Pastore vestito di sola tunica ricinta sta fra due pecore, e ne porta una terza sulle spalle: di qua e di là sono figurati due alberi: attorno si legge: **ΡΟΥϹΦΕ ΠΙΕ ΖΗϹΑΙϹ ΜΕΤΑ ΤΩΝ ϹΩΝ ΠΑΝΤΩΝ ΒΟΙΥ** Ru[illegible] bevi, e lietamente vivi con tutti i tuoi, vivi felice. — L'ultima voce **ΒΟΙΥ** è apertamente erronea per viziosa metatesi, e deve correggersi **ΒΙΟΥ**. Questo verbo prende qui il significato di *diu vivas, felix sis*, come nei Proverbii, VII, 2: Φύλαξον [illegible]

2. Due frammenti *a*, *b*, disegnati nel Museo Kircheriano; forse appartengono ad un solo vetro. Nel primo rimane il

capo ed una parte del petto della pecora portata sulle spalle del Pastore, e la voce PACE: nel secondo una parte del dorso di altra pecora e le lettere SEM.

3. Nel Museo di Firenze, ivi da me riveduto. Rappresenta il Pastore vestito della tunica succinta, con le spalle coperte da una piccola pelle, detta dai Latini *alicula*, e dai Greci κατωμίς, scrivendo Esichio *(s. v.)* che le catomidi sono pelli portate dai pastori sulle spalle; ἅπερ οἱ νομεῖς κατὰ τῶν ὤμων φοροῦσι δέρματα, e le gambe da fasce ingraticolate ed alte fino al ginocchio. Sta appoggiato ad un bastone colle gambe incrocicchiate, e par che colla destra arringhi le sue pecore, due delle quali gli stanno ai lati. Il luogo campestre è determinato dall'artista per mezzo dei due alberi che vi ha dipinto, i quali nel cristiano simbolismo hanno forza di significare la Chiesa, che si compone dei due popoli, l'ebreo e il gentile. La verga poi significa, secondo S. Ilario (*Tract. in* Psal. II, 37), la sua dottrina: *Hanc Verbi doctrinam virgam nuncupari ex veteri ita cognitum est, cum dicitur: Virga directionis, virga regni tui: quia haec eadem est virgae directio, qua per doctrinam in aequam viam utilemque deducimur, et quae virga regni est, necesse est ipsa illa doctrina sit regni.*

4. Nel Museo di Firenze, ivi da me riveduto. Il buon Pastore con un montone sulle spalle. Un altro montone è al suo lato ed a lui rivolto: il lato sinistro, ove dovea essere rappresentato un simile montone, è perito.

5. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola VI, 2: ma il disegnatore allungò di troppo le punte delle scarpe al pastore, rivolgendone ancora assai sensibilmente la punta all'insù; onde il Buonarruoti per ispiegare cotal sorta di scarpa impiega molta dottrina. Trovo nel Boldetti, a pagina 200, numero 11, un vetro a questo somigliantissimo, ma intero, e non so decidermi se questa integrità si debba al disegnatore, tuttochè mi paia assai verosimile. Comunque ciò sia, non è una gran perdita pel soggetto, che rappresenta parimente il Pastore fra due montoni, la tunica del quale ha qui due rotelle cucite sul lembo, che il Reiske crede rappresentino le mostre di due borselline, *orificia fundarum et crumenarum* (*Ad caerem. aulae byzant.* pag. 115).

6. Nel Museo di Firenze, ivi da me riveduto. Edito dall'Arringhi, II, 401, ma al rovescio e mal disegnato. Il buon Pastore fra due pecore e due alberi con una pecora sulle spalle, ritenuta da lui pei quattro piedi con la sola mano sinistra: la destra è atteggiata a significare che va a rimetterla in quell'ovile, donde allontanatasi, ella si è smarrita. La tunica del Pastore qui e nei vetri ai numeri 4, 8, 9 è addogata da due liste di porpora, che ταινίαι si dissero dai Greci (V. Clitarco presso Eliano, V, h. XVII, 2; Polluce, VII, 53), e ῥάβδοι (Poll. IV, 120): πορφυραῖ ἐν τοῖς [illegible]

7 Edito dal Buonarruoti, tavola V, 1. Rappresenta il Pastore vestito d'interula e di tunica esomide, con la pecora sulle spalle e la verga nella destra: questa dicevasi *agolum* dai Latini. (Festo, 29, ed. Muller: *agolum, pastorale baculum quo pecudes aguntur;* la qual voce nelle glosse del Labbe si traduce λαγωβόλον. Due pecore giacciono a' suoi piedi, e di qua e di là sono dipinte due piante. La iscrizione legge: CONCORDI BIBAS IN PACE DEI. Il piccolo pallio o sopravveste che è gittato a traverso del petto in modo da lasciare scoperta una spalla, si ebbe il nome di ἐξωμίς (V. Buonarruoti alle pagg. 30, 31). Avvi ancora la tunica ἐξωμίς, che veste più volte il pastore nelle pitture cemeteriali. Il pastore descritto da Coricio veste l'esomide e porta la verga ricurva nella destra (*Spicil.* ed. Mai, tom. V, pag. 440): Νομέα τοῦτον, οἶμαι, τῆς ποίμνης. ἡμιγυμνός [illegible]

8. Frammento di delicato disegno nel Museo Kircheriano. Le due pecore sono dipinte di rosso. Il Pastore porta la pecora, ed ha doppia ma sottil fascia rossa addogata sulla tunica; anche il cinto è rosso. Che cosa abbia voluto significare il pittore, tingendo di rosso il manto delle due pecore (*neque enim*, osserva S. Cipriano, *De disciplin. et habitu virgin.* dopo Tertulliano, *De cultu femin.* II, n. 10, *Deus coccineas aut purpureas oves fecit)*, egli è agevole indovinare, se vogliamo pensare al sangue dei Martiri. Isaia veste di color rosso porporino il Messia, quando il descrive trionfante della morte e dei suoi nemici (cap. LXIII): Le tue vesti sono rosse, e i tuoi panni come chi viene dal tino ove ha calcato l'uva: Σοῦ ἐρυθρὰ τὰ ἱμάτια καὶ τὰ ἐνδύματά σοῦ ὡς ἀπὸ πατητοῦ ληνοῦ; e Prudenzio canta (*Psychom.* vers. 38) che la fede corona i Martiri di fiori e li fa vestire di porpora:

> *Tunc fortes socios parta pro laude coronat*
> *Floribus, ardentique iubet vestirier ostro;*

e dell'Agnello divino, che dalla strage dei suoi nemici portava le vesti porporine (*Cathem.* VI, 81): *Agnum ipsum tonantem, de caede purpurantem.* Di S. Stefano scrisse già S. Pier Crisologo (*Serm.* 154): *Purpuratum ducit exercitum qui cruore proprio tinctam sibi ipsi purpuram conquisivit.* Ma S. Giovanni dà ai Beati bianche vesti nell'Apocalissi (cap. III, 5; cap. IV, 4), ove li descrive ἐν ἱματίοις λευκοῖς, e nel capo VII, 9 e 13, ove li pone περιβεβλημένοι στολὰς λευκάς. Santa Perpetua vede attorno al Pastore *circumstantes candidatos multa millia* (*Passio Sanct. Perp. et Felic.* cap. 8), che (cap. 12) *introeuntes vestierant stolas candidas.* Teodoro Feldmann *De stola alba neophytorum*, Tremoliae, 1711, § XXXVII) crede che S. Giovanni dia ai Beati la bianca

veste, a indicare l'onor sommo del quale godono in cielo. Pare piuttosto che riguardi il S. Apostolo all'essersi i Santi lavati dalle macchie del peccato, e mondati nel sangue dell'Agnello: nel qual senso medesimo la Chiesa vestiva i neofiti di bianco negli otto giorni seguenti dopo il battesimo, e S. Zenone *(Homilia de duobus signis)* predicava loro: *Agnus vestram nuditatem velleris sui niveo candore vestivit;* e S. Pier Crisologo (*Serm.* 173): *Vos filioli dominici gregis portio copiosa niveo et divino vestita iam vellere;* e Giulio Firmico (*De err. fals. relig.* pag. 57): *Quaere fontes ingenuos, quaere puros liquores, ut illic te post multas maculas cum Spiritu sancto Christi sanguis incandidet.* Quindi Prudenzio dà ai Martiri di Cesaraugusta nei due sensi vesti bianche e rosse:

(*Peristeph.* IV, 74): *Chorus unde surgens*
Tendit in caelum niveus togatae
Nobilitatis.
(*Ibid.* vers. 90): *Lapsibus nostris veniam precatur*
Turba, quam servat procerum creatrix
Purpureorum.

E nell'anno V, a S. Vincenzo Martire, alludendo alla frase del luogo citato di S. Giovanni (Apocal. VIII, 14) scrive:

Nunc angelorum particeps
Collucis insigni stola,
Quam testis indomabilis
Rivis cruoris laveras.

Del pari S. Pier Crisologo attesta, che il divin Pastore, precedette i Martiri, affinchè essi vestissero sulle tuniche bianche per innocenza reali manti di porpora per la sua Passione (*Serm.* 4): *Tali forma praecessit oves pastor, ut occisae viverent, laniatae resurgerent, sanguine suo tinctae fulgerent regali purpura, niveo vellere perlucerent.*

9. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Boldetti a pagina 402, ma molto più piccolo. Il Perret, IV, xxx, 8, trasforma la secchia del latte in otre, a quel che pare dalla forma che il suo disegno ne presenta, e omette alcuni particolari della composizione. Inoltre il corso della epigrafe non corrisponde all'originale, ma dopo FELICITER v'ha posto due punti con un I tramezzo, in questo modo ·I·; il vetro non è diverso dal nostro. Rappresenta il Pastore vestito di tunica listata di doghe rosse ai lati e nel mezzo alle maniche ancora, ma quivi triplice è la rossa fascia adoperata ad ornarle. La secchia del latte, detta *galeola* dalla sua forma, è a' suoi piedi; da un altro lato è la siringa. Porta egli un montone sulle spalle, tenendone le gambe non aggruppate sul petto, ma separate a destra e sinistra; sono accanto a lui due montoni, che l'artefice ha figurato sopra di una base, posta per significare il terreno. Attorno alla rappresentanza corre la leggenda DIGNTIAS (così erroneamente scritto per DIGNITAS, come più sopra BOIY in luogo di BIOY) AMICORVM VIVAS CVM TVIS FELICITER.

Quest'ultima pittura mi dà luogo ad alcune considerazioni. Sebbene io creda che gli artisti nel figurare il buon Pastore non siano stati sempre accorti a conservare il carattere delle speciali applicazioni di tale maravigliosa parabola fatte dai Santi Padri; pur nulladimeno apparisce in sostanza, che non intesero di figurarlo sempre ad un modo. Convien quindi riconoscere che vi furono tipi diversi, preesistenti, e non sempre diligentemente seguiti nelle copie indi ritratte. Il Pastore divino ora è solo fra le pecore col suo baston pastorale e la sua pelliccia, or porta sulle spalle la pecora, ovvero il montone, e l'una o l'altro in modo diverso. Perocchè si vede talvolta con natural gesto tener le gambe della pecora con ambe le mani aggruppate sul petto; è però da notarsi che talvolta egli serra le quattro gambe dell'animale con una sola mano (1), e tal altra egli spande le braccia, tenendo le gambe della pecora non altrimenti che se egli volesse rappresentare una figura crocifissa, per lo qual gesto la pecora o il montone rende sulle spalle che appena tocca, colla persona che lo porta, la figura della croce. Quanto a me io non dubito punto che non siasi voluto qui alludere nell'uno e nell'altro modo di rappresentare alla croce tollerata dal Figliuolo di Dio per redimere il mondo. Egli è ben noto, ed io l'ho altrove dimostrato, che la pecora, e ancora il montone ed il capro, significano la natura umana assunta dal Verbo per espiare in essa il peccato onde era rea. Quando scrisse Paolo ai Romani (VIII, 3): *Misit Deus Filium suum in similitudinem carnis peccati, et de peccato damnavit peccatum in carne;* e quando agli Ebrei (XIII, 20), che Dio risuscitò il gran Pastore delle pecore, col sangue del quale s'era fermato il testamento eterno: *Deus pacis qui eduxit de mortuis pastorem magnum ovium in sanguine testamenti aeterni Dominum nostrum Iesum Christum* (cf. Petr. *Ep.* I, 11, 24), diè la ragione allo scambio introdotto poi nella rappresentazione: figurando il capro e il montone la carne del peccato assunta dal Pastore. *Ex hoedis humana designabatur caro suis onusta peccatis* (S. Zeno, II, Tract. LV). S. Barnaba nella epistola a lui attribuita (c. VII) riferisce l'ebraico rito, d'altronde a noi ignoto, d'imporre sulle spalle a qualsivoglia persona il capro emissario dopo di averlo

(1) Il gesto di tenere con una mano le gambe aggruppate della pecora ha riscontro in una pittura edita dagli Ercolanesi (tom. VII, tav. 56), e nel satiro del Museo fiorentino (Welcker, *Sylloge*, edizione seconda pagina 215).

coperto di sputi, e ferito a piccoli colpi, e coronategli le corna di lana rossa; e dice che questo capro emissario era il tipo di Gesù che doveva patire: Τὸν τύπον τοῦ μέλλοντος πάσχειν Ἰησοῦ. A spiegar questo, giova eziandio considerare la forza delle parole: Ecco colui che prende sulle sue spalle il peccato (Vedi S. GIOV. CRISOSTOMO *in* MATTH. *Hom.* 36, pag. 406, E, ed. Paris, 1827). *Pastor bonus* (scrive S. PIER CRISOLOGO, *Serm.* 169), *ovem veniens quaerere in mundum in utero virgineae regionis invenit. Venit suae nativitatis in carne, et in crucem levans humeris suae imposuit passionis, et gaudens toto resurrectionis gaudio per ascensum ad caelestem tulit et pertulit mansionem.*

Io non dirò già con questo, che la parabola evangelica narrata dal Salvatore significasse ciò che ho esposto qui, ma dico soltanto, che nelle rappresentanze vi ha talvolta un senso più occulto indicato dai Santi Padri, onde un nuovo simbolismo deriva, ad intendere il quale gli antichi artisti ci aprono la via con le singolari modificazioni che introducono nella comune rappresentanza. Certamente allorchè S. Basilio di Seleucia introducendo il Padre Eterno che dice: Il mio Unigenito darà al supplizio la pecora che porta *(Orat.* V *in Abraham);* Ἐμὸς μονογενὴς τὸν φορούμενον ἀμνὸν ἐπιδώσει τῷ πάθει: dà alla parabola del Pastore questo nuovo senso. Quindi non è più il Buon Pastore, che si porta la pecora smarrita all' ovile, ma è il Verbo unigenito che prende la natura umana per farla vittima di espiazione. Onde risulta, che la pecora è simbolo della umana natura, e colui che la porta mentre allude al Buon Pastore, direttamente non è, se non il Verbo che porta l' umana natura assunta; e però Eusebio Alessandrino, nel frammento conservatoci da Teodoreto (*Opp.* tom. IV, *Dial.* III, ed. SCHULZE, 1772, pag. 258; cf. EUSEB. EMISENUM, ed. AUGUSTI, 1829, pagg. 38, 39) scrive: Ὁ ποιμὴν προσήνεγκε τὸ θῦμα; e appresso: Προσήνεγκε τὸ πρόβατον, ὅσα εἰς τὸ σῶμα αὐτῷ λογίζεται (cf. S. ZENON. II, LV). Ricordo poi l' unirsi il piede anteriore della vittima al posteriore, di che ho detto avanti (Cf. IO. FRISCHMUTH, *Diss.* III, *De legatione Isaaci,* § 7). Parimente quando io, nel Pastore che porta la secchia di latte, ravviso un simbolo misterioso della cena eucaristica, non credo di andar perciò in sottigliezze, vedendo che Clemente Alessandrino (*Paedagog.* 16, 6) chiama latte il bel fanciullino, cioè il corpo di Cristo, dato ai fedeli: Τὰ αὐτῆς παιδία προσκαλουμένη (ἡ Ἐκκλησία) ἁγίῳ τιθηνεῖται γάλακτι, τῷ βρεφώδει Λόγῳ· διὸ οὐκ ἔσχε γάλα; ὅτι γάλα ἦν τὸ παιδίον τοῦτο καὶ οἰκεῖον, τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ. Di qui prende luce la visione di S. Perpetua, ove il corpo di Cristo le fu dal Pastore offerto sotto il simbolo di una fettolina di cacio, essendo, come bene osserva Clemente nel luogo citato (ed. POTTER. pag. 125), il cacio ed il latte la stessa sostanza, che ci si dà in cibo ed in bevanda: Δυνατὸν δὲ τὸ αὐτὴ καὶ βρῶμα εἶναι πως ἔχον καὶ ποτὸν, καθάπερ καὶ ὁ τυρὸς γαλακτὸς ἐστι πῆξις, ἢ γάλα πεπηγός (1). Leggasi tutto questo passo, ed Ermanno Schölliner (*De disciplina arcani,* 1756, pag. 133) che ne dà la vera interpretazione. S. Zenone parla in questa guisa ai neofiti (*De duobus signis,* II, XLV): *Agnus vestram nuditatem velleris sui niveo candore vestivit; qui suum lac beatum vagitu hiantibus vestris labris indulgenter infundit;* e Venanzio Fortunato *(Carmen de Pascha):*

Quas prius Eva nocens infecerat, hos modo reddit
Ecclesiae pastor ubere lacte sinu.

Ed era un senso sì noto, che anche Cosma l' indicopleuste se ne mostra ben informato, scrivendo (l. V, pag. 256, ed. MONTF.), che come ci nutriamo del latte nascendo al mondo; così ci s' ingiunge che ci nutriamo dell' eucaristia che è il mistico latte, rinascendo nel santo lavacro: Ἐνταῦθα γέννησις σαρκική, καὶ γάλακτος τροφή, καταλλήλως εἰς ζωὴν

(1) Didimo nei commentarii al capitolo IX dei Proverbii, versicolo 5 (ed. MAI, *Bibl. PP.* tom. VII, part. II, pag. 64) scrive: Ἡ αὐτὴ τροφὴ καὶ κρέα ὀνομάζεται καὶ γάλα, καὶ οἱ αὐτῶν μεταλαμβάνειν λέγονται καὶ ὡς οἴνου κεκρασμένου. Ma il Münter (*Primor. eccl. afric.* pag. 137, ne travolge erroneamente il senso, quando crede, che si alluda a quei Montanisti, che suppone perciò essersi serviti del cacio nelle agape: *Nonnulli Montanistae in agapis caseo usi videntur, id quod e passione SS. Perpetuae et Felicitatis colligimus* (cf. NOESSELIUM, III, pag. 47). E nelle note agli Atti dei Sette santi Martiri (pag. 233, 56): *Augustinus vocat buccellam lactis. Montanistas caseo loco panis fruitos esse in s. Coena vetus est calumnia. Inde dicti sunt* ἀρτοτυρῖται: *haud vero dubie in agapis ii imprimis qui rure degebant, lacticiniis usi sunt.* Or primieramente egli è certo che non si tratta di agape nella visione di S. Perpetua, e lo dimostra il rito di ricevere la *buccella de caseo quod mulgebat,* ovvero, siccome S. Agostino scrisse, la *buccella lactis,* colle mani giunte, *iunctis manibus,* e l' acclamare degli astanti, *amen,* che usavasi nella comunione liturgica: *Et universi circumstantes dixerunt, amen.* Quindi è, che se il Münter chiama calunnia ciò che si dicea de' Montanisti, aver usato essi nella cena eucaristica il pane ed il cacio, non può per conseguenza di qui inferire che S. Perpetua era di questa setta, siccome altri scrittori hanno opinato, or che è dimostrato non trattarsi in quella visione di agape, ma di eucaristica cena. Quanto a coloro che la vogliono montanista, perchè nella visione si parla di cacio, io fo osservare che il cacio qui è sinonimo di latte nel simbolico significato eucaristico; e siccome non avrebbero detta montanista la Santa, se avessero letto che il Pastore le diede a bere del latte che mungeva; così non potranno a ragione sostener che fosse tale, perchè leggono negli Atti: *buccella de caseo quod mulgebat.* Finalmente debbo ancora avvertire il Münter, che gli *artotyritae* sono i discepoli di Cerdone e di Marcione; e che i Montanisti impastavano la farina col sangue e non col latte. Basilio di Cesarea negli scolii a S. Basilio *(Elog. philos. Heronis)* editi dal Boissonade (*Notice des mss.* an. 1827, part. II, pag. 140) scrive: Ἐξ ὧν (cioè dai discepoli di Marcione e di Cerdone) οἱ λεγόμενοι ἀρτοπυρῖται (leggasi ἀρτοτυρῖται, ἐπεὶ γάλακτι φυράσαντες ζύμην τοῖς μαθηταῖς μεταδιδόασιν (cf. TIMOTEO, ed. COTELIER, *Mon. Eccl.* III, pag. 379); di Montano poi a pagina 143 nota, che, αἵματι φύρων ἄλφιτα εἰς μετάληψιν τοῖς μαθηταῖς μεταδίδω. S. Epifanio attribuisce questo rito ai Pepuziani; che sono un rampollo dei Montanisti (Cf. S. AGOST. *De Haeres.* cap. XXVIII).

[illegible] δι'ὕδατος, καὶ πνεύματος, καὶ μυστικὴ τροφὴ σώματος καὶ αἵματος [illegible] στεύοντα, καὶ μεταλαβάνοντα. Inoltre leggesi in S. Sofronio (*De mir. SS. Cyri et Ioh.* ed. cit. pag. 513), che i due santi Martiri nella visione avuta da Teodoro sembravano porgergli il vivifico pane ed il calice della mistica mensa pieno di latte divino. Ἄρτον αὐτῷ προσένεμον ἅγιον ζωοποιὸν Χριστοῦ [illegible]

Alle quali testimonianze dà ottimo riscontro la pittura cimiteriale edita dal Bosio (pag. 363: V. la nostra Tav. 48,2), della quale si compiacque in guisa il Buonarruoti, che la fece incidere separatamente a modo di vignetta nei suoi Vetri (*Pref.* pag. XXVII). In essa è figurato un agnello con al fianco una palma, e porta sul dorso una secchia di latte cinta dal nimbo. Non v'ha dubbio che la secchia cinta dal nimbo significhi il mistico vaso contenente la divina sostanza del corpo di Cristo. Se il Pastore dinota l'uffizio sacerdotale, i vasi pastorali, dice Teodoro Mopsuesteno, significano i vasi del Sacrifizio (*in* ZACHAR. cap. X, vers. 16): Σκεύη γὰρ ποιμενικὰ ἀνήκοντα τῇ προβολῇ τῆς ἱερωσύνης ἔργα δηλοῖ, δι' ὧν ταύτην ἔθος ἐκτελεῖσθαι τὴν λειτουργίαν. È adunque la secchia del latte simbolo eucaristico. Il Bottari vol. II, pag. 148), mal giudicò sottilissimo manico il predetto nimbo, ma non potè a meno di non avvertire, che si rassomigliava alle diademe che si fanno intorno alle teste dei Santi: quanto al Buonarruoti, sebbene egli giustamente il difinì nimbo, non si avvide pertanto, che era intorno ad una secchia di latte, e dubitò se fosse un vaso da conservare la eucaristia.

Conviene ora considerare, perchè il Pastore abbia solo dipinta accanto la siringa, e sia omessa la verga. Questa particolarità potrebbe richiamar l'idea degli ottimi pastori; perocchè questi rare volte si servono del bastone, ma piuttosto, dice Imerio, menano la greggia col suono (*Orat.* XIV, 31). [illegible] Cf. *Orat.* XV, 2). Indi ci avvedremo, perchè a S. Gregorio Nazianzeno il padre già vecchio affida la siringa pastorale soltanto (MURAT. *Anecd. gr.* pag. 76):

[illegible]
Γρηγόριος. σὺ δέ μοι, τέκνον, ἐπισταμένως
Σημαίνειν· ζωῆς δὲ θύρας πετάσειας ἅπασιν.

E perchè S. Basilio di Seleucia (*Hom.* 26) dice, che Cristo ci conduce ai celesti prati collo spiritual suono della siringa: [illegible]

10. Nella Biblioteca Vaticana. È una graziosa altrettanto che nuova rappresentanza. Gesù in tunica e pallio, che porta un grosso pesce appeso al laccio, nel che egli prende il luogo di Tobia, che lo figurava (vedi la Tav. 27); e in altro simbolico senso richiama alla mente i bei versi di Clemente Alessandrino nell'inno seguente dopo il Pedagogo:

[illegible]	O pescator, che i miseri
[illegible]	Salvi dalle onde rie,
Πελάγους κακίας,	Pesci li fai purissimi,
[illegible]	E fuor delle acque infide
[illegible]	A dolce vita adeschi.
[illegible]	

S. Cirillo Gerosolimitano ci ha rappresentato sotto questa medesima figura il Salvatore, ove ha scritto: Ti prende Gesù all'amo, non per farti morire, ma perchè tu morto abbia la vita (*Procatech.* cap. V): Ἀγκιστρεύει γάρ σε Ἰησοῦς, οὐχ ἵνα θανατώσῃ, ἀλλ' ἵνα θανατώσας ζωοποιήσῃ. E S. Gregorio di Nazianzo, dove dice: Egli si fa pescatore affine di tirar dal profondo il pesce, l'uomo io dico, che va nuotando negli instabili ed amari flutti della vita (*Orat.* XXXI, pag. 407, ed. BILL. 1630): Ἁλιεὺς γίνεται, ἵν' ἐκ βάθους τὸν ἰχθὺν ἀνενέγκῃ, τὸν νηχόμενον ἐν τοῖς ἀστάτοις καὶ ἁλμυροῖς τοῦ βίου κύμασιν ἄνθρωπον.

TAVOLA CLXXVI.

1. Nella Biblioteca Vaticana. Perret, IV, XXXIII, 87. Rappresenta il Redentore in lunga zazzera, vestito di tunica e pallio, con la verga nella destra, in mezzo a sette idrie coperte, alle quali accenna coll'indice della destra.

2. Nel Museo Olivieri in Pesaro. Edito dall'Olivieri, *Di alcune antichità cristiane,* tavola I, numero 11. Figurasi Gesù vestito della tunica e del pallio, sull'estremo lembo del quale è la lettera I; i capelli di lui sono corti e ravvolti (veggasi SUIDA, v. εἰκών): egli col dito indice della destra spiegata accenna a sette idrie coperte, che sono attorno a lui: poche piante sono sparse pel campo. Leggesi intorno l'iscrizione: DIGNITAS AMICORVM VIVAS IM PACE DEI ZESES.

3. Nella Biblioteca Vaticana, edito dal Vettori, *De vetust. et forma monogr.* nella vignetta alla pagina 1. Gesù vestito di tunica e pallio, con la verga nella destra, in mezzo a sette idrie coperte, poste sul pavimento.

4. Nella Biblioteca Vaticana. Perret, IV, XXIV, 28, in proporzioni maggiori. Simile a questo ne fu stampato uno dal Buonarruoti, VIII, 2, ma non oso dire che sia lo stesso, perchè quello del Buonarruoti si vede rotto da quel lato sinistro, ove il nostro invece ha il margine più ampio. Il soggetto ne è simile al precedente. Un altro è pubblicato dal Burmanno nei *Sicula* del D'Orville, pagina 123, e figura Gesù in mezzo alle sette idrie coperte.

5. Dall'originale, che era in Parigi nel Museo del signor Luigi Fould. Gesù, come nei precedenti numeri 3, 4, 5, in mezzo alle sette idrie coperte. Il Buonarruoti a pagina 55, e dopo lui il Vettori *(Ad lectorem,* pag. IX, *De vet. et forma monogr.)* giudicano nei numeri 1-5 essere figurate le sette sporte di pane raccolto dopo saziate le turbe nel deserto (MATTH. XV; MARC. VIII). Anche l'Olivieri scrive, rappresentarsi in essi le sette sporte, nelle quali furono raccolti i frammenti del pane miracolosamente moltiplicato da Gesù Cristo per saziare le turbe affamate (*Di alcune antichità, ecc.* pag. VII). Ma io noterò che le ceste di pani, in questi vetri e nelle pitture cimiteriali e nei sarcofagi così frequenti, hanno ben altra forma, e veggonsi essere state costruite di ben altra materia, che non sono o mostrano d'essere i vasi figurati in questi cinque primi vetri, e nel numero 1 della Tavola 171, e nel numero parimente 1 della Tavola 177. Veggasi quivi medesimo ai numeri 6 e 7 qual è la figura delle fiscelle o ceste, le quali non sono mai coperte, ma invece ricolme di pane; nè altrimenti si mostrano in un nuovo vetro già del Museo Moselli, ora del Veronese, rappresentante Gesù in mezzo alle sette sporte, con la verga nella destra, il qual monumento è stato ora la prima volta inciso nella Tavola 170, 3. Si studii il disegno; dal quale risulta chiaro, che questi non sono in verun modo vasi di pietra, siccome esser debbono le idrie che dal sacro testo sono dette *λίθιναι, lapideae.* Paragonisi il *reticulum panis* dei Latini (HOR. I, *Sat.* I, 47; IUV. XII, 60), e 'l *γάργαθον* dei Greci, definito da Esichio: *σκεῦος πλεκτὸν, ἐν ᾧ βάλλουσι τὸν ἄρτον οἱ ἀρτοκόποι* (Cf. CASAUB. *ad* THEOPHR. *charact.* c. XVI, pag. 182, ed. FISCHER 1763, Coburgi). Questa dimostrazione poi apparirà evidentissima, quando si vogliano considerare quei sarcofagi, sui quali si è figurato l'uno e l'altro miracolo di Gesù Cristo; dico quello della moltiplicazione dei pani, e quello della trasmutazione dell'acqua in vino. Sulle pareti cimiteriali non è a mia notizia che siasi finora trovata alcuna pittura della trasmutazione, se non quella trasportata al mistico senso del convito celeste, ove non è dipinto il Redentore in mezzo alle idrie, come nei vetri, nè accanto, siccome sui sarcofagi, ma invece vi si rappresentano i convitati, che fanno le meraviglie dello squisito sapore (1) che ha quel vino, tratto e ministrato loro da quattro grandi idrie che hanno dinnanzi. E quanto alla differenza fra le idrie e i panieri, anche qui si può averne un testimonio, consultando quella pittura (Tav. 26, 2) ove si rappresenta un'idria interrata per metà, messa ivi a rappresentare il pozzo, ove attinge la Samaritana; quivi sono da presso figurate le ceste della moltiplicazione, ben altrimenti che l'idria accanto dipinta.

La cosa è cotanto evidente, che vi è ben da meravigliare come i tre dotti citati abbiano scambiate le idrie coi panieri, se non fu forse pel numero di esse idrie, che vedevano da per tutto costantemente sette. L'Evangelista narra, che le idrie erano sei, nè so che i libri apocrifi abbiano raccontato altrimenti questo prodigio. Per la qual cosa il numero di sette, sì costante nei vetri, non può in verun modo spiegarsi nè col Vangelo, nè coi favolosi racconti. Gli scultori, ai quali manca lo spazio sui marmi, sono contenti di rappresentarne tre, quattro, cinque e talvolta sei; ma quando lo spazio v'è, non troviamo che ve ne pongano mai sette. Per lo contrario sui vetri o si omettono del tutto, ovvero, per quanto lo spazio ne sia ristretto, non se ne dipingono mai nè più, nè meno di sette. La qual costante maniera di rappresentanza non può ad altro ragionevolmente riferirsi, che ad un senso misterioso. Il Cavedoni (pag. 14) è di parere, che l'artefice aggiugnesse quella settima idria, che servì a riempire le sei, non essendosi, dice, potuto eseguire il comando di Cristo: *Implete hydrias aqua,* se non per mezzo di un'altra idria. Ma una tale spiegazione non si può ammettere. Perocchè il testo fa invece supporre, che fu più di un servo all'opera, e però talvolta anche i monumenti due ne rappresentano. Inoltre non si è mai veduto, che questi servi ad empire le idrie si servissero di un'altra idria: da per tutto, sia uno, ovvero due i servi, portano sempre un'anfora a due manichi, e non mai un'idria della forma consueta a darsi dagli artefici ai vasi d'acqua per la purificazione degli Ebrei. Nè meglio si appone il Cavedoni, volendo che nell'avorio della cattedra di S. Massimiano si vegga un'idria sostenuta con ambe le mani da uno degli

(1) Della dolcezza di quel vino miracoloso parla S. Efrem Siro (*Opp.* ed. Ios. ASSEM. vol. III, pag. 464): *Αἱ ἐξ ὑδρίαι ἃς ἡ Κανὰ τῆς Γαλιλαίας ἐκέκτητο, ὧν τὸ μὲν ὕδωρ οἶνος ἦν, ὁ δὲ οἶνος ἡμερώτερος γάλακτος, καὶ γλυκύτερος μέλιτος· οὔτε γὰρ ἄμπελος αὐτὸ ἐξέθλιψεν* .. *θεοῦ καὶ λόγος ποιητοῦ καὶ δημιουργοῦ πρόσταγμα.* Ho segnato i punti tra *φθαρτὴ* e *θεοῦ*, perocchè questo luogo, per errore tipografico, è monco; la versione dell'Assemani dice: *Non enim illud corruptibilis vitis, sed incorruptibile verbum protulit neque racemus luteus excoluit sed Dei vox et verbum Creatoris.* Indarno ho dimandato che mi si trascrivesse il passo intero dal Codice, che fu una volta di S. Germano.

Apostoli, che sarà, dice, probabilmente S. Pietro. Imperocchè ivi è una tazza, e non un'idria, e questa tazza è tenuta in mano dall'architriclino, che fa atto di sorpresa, e non da un Apostolo. Non essendovi adunque alcun modo di spiegare la settima idria, ci sarà d'uopo appigliarci al senso figurato, secondo le basi da noi stabilite nella Teorica. Non ci è malagevole il risovvenirci, che i Santi Padri prendono la conversione dell'acqua in vino come figura ed argomento della trasformazione eucaristica nel corpo e nel sangue di Cristo. A voler quindi significare anche la virtù sacramentale, parmi siasi aggiunta la settima idria, che dal suo canto riconferma il senso figurativo eucaristico. Poichè questo sacramento contiene la pienezza della grazia, la quale trasfonde in coloro che degnamente il ricevono, e questa pienezza è significata dal numero sette, cioè dai sette doni dello Spirito Santo, *quibus*, dice S. Massimo di Torino (*De cap. Evang.* IV), *Ecclesia munitur et instauratur*.

6. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tom. VIII, 1, e dal Boldetti, pagina 208; ma questi lo ha di molto ridotto. Figurasi il Salvatore in tunica e pallio, che mostra col dito sette sporte riempite d'interi pani: dalla parte opposta è una figura nell'abito medesimo che il Salvatore, con la destra atteggiata al discorso: nel mezzo delle due figure è il monogramma ☧ fra due stelle (come sopra le monete dell'epoca costantiniana col tipo della lupa e i gemelli) entro un cartello fornito di alette a voluta: nel campo sono dipinti due fiori a cinque foglie, ai quattro lati esterni quattro volumi. Il Paciaudi (*Diss. Cod. evangel etc. Thes. vet. Diptych.* III, 77; *de mitrato Christi capite*, § 6) crede qui rappresentarsi il libro chiuso degli Evangelii, col monogramma dipinto sulla coperta, e con le due alette, che avrebbero potuto servire ad elevarlo facilmente. *Duae ansulae seu fibulae, ut facilius elevari posset divinus liber.* Sui vetri il monogramma vedesi dipinto talvolta dentro quadrati, tal altra dentro cerchi: l'uno e l'altro uso può aver preso origine parte dal labaro di Costantino, che, come è descritto da Eusebio, portava il nome di Cristo cinto da una corona, parte dai vessilli rappresentati sulle monete, che lo mostrano dipinto sopra il sipparo, specie di panno o tela quadrata. Senza che, egli è manifesto che nelle case dei cristiani solevasi rappresentare questo segno di salute, ed inoltre portarsi sospeso al collo come insegna del cristianesimo, e difesa insieme e conforto nei pericoli. Scolpivasi adunque o dipingevasi chiuso in cornice quadrata o rotonda.

7. Il Boldetti ha stampato questo vetro a pagina 205, numero 34, ma al rovescio: e quanto alla fedeltà del disegno, se non possiamo giudicarne, essendo ora perduto l'originale; nulladimeno ben possiamo esser certi, che non è stato ben espresso il carattere dell'antica pittura. Figurasi Cristo, CRISTV ZESVS, in breve tunica, con corto bastone, che sembra volume nella sinistra, ma nell'originale deve essere stata piuttosto verga. Egli sta in mezzo a sette ceste di giunco ricolme di pani, rappresentati ancor qui interi, come nel vetro precedente, ove anche è aggiunta una figura, che rappresenta uno dei discepoli di Cristo.

8. Fu in Urbania presso i Conti Matarozzi, ora nel Museo Britannico. Edito dal D'Agincourt (*Storia dell'Arte, Pittura*, tav. XII, 25), e fu già nella collezione del Marini, dal quale n'ebbe il disegno questo autore. Ma egli non ne intese il significato, dicendolo figura di pastore (*Somm. delle tavole*, pag. 30, ed. Prato, 1829), laddove è il Salvator nostro nell'atto di operare uno dei tanti suoi prodigi. La qual virtù prodigiosa vien significata dalla verga che i pittori gli mettono in mano, e che non è qui la verga pastorale; nè poi egli veste l'abito di Pastore. Probabilmente in altro piccolo vetro trovavasi espressa l'edicola colla mummia di Lazaro.

9, 14, 15. Tutti e tre questi piccoli vetri sono nella Biblioteca Vaticana. Il soggetto è simile al precedente e ai seguenti che trovansi in varie raccolte.

10. Fu in Urbania presso i Conti Matarozzi, ora nel Museo Britannico.

11, 13, 16. Questi vetri sono stati da me veduti e fatti disegnare

12. Nel Museo di Firenze, e ivi fatto da me disegnare.

17. Nel Buonarruoti alla tavola VIII, numero 3; l'ha poi riprodotto il Perret, IV, xxiv, 24. Io lo do disegnato dall'originale, che è nella Biblioteca Vaticana. Ha opinato il Buonarruoti, a pagina 58, che questo vetro figuri una delle sporte nelle quali furono riposti i pani della moltiplicazione: ma crede ancora « più probabile, che siasi imitata qualche forma di vaso rustico, messoci o per semplice ornamento o per allusione alla vendemmia. » Il vaso pare composto di sottili ed eleganti palmette avvinte nel basso ed a mezzo, e terminate al disopra in ritondo; dentro è forse un pane, tal quale si rappresenta in una delle sette sporte del vetro 3, Tavola 170, e in uno dei sarcofagi cristiani del Museo di Tolosa.

TAVOLA CLXXVII.

1. Nella Biblioteca Vaticana. L'ha stampato il Buonarruoti alla tavola VII, 2. Rappresenta in due piani due miracoli, che sono il primo e l'ultimo operati dal Salvatore nel tempo della sua predicazione, e prima di darsi spontaneamente in mano ai suoi carnefici; la trasmutazione, io dico, dell'acqua in vino, e la risurrezione di Lazaro. In ambedue le rappresentanze Gesù veste la tunica ed il pallio, e porta in mano la bacchetta; in ambedue il campo è sparso di fiori e di gemme. La mummia di Lazaro si rappresenta fuori dello speco, che è tagliato nella roccia, della quale l'artista fa vedere solo tre balze. Sembra che nell'unire questi due soggetti sul medesimo vetro siasi avuto il pensiero di richiamare alla mente dei fedeli la divinità di Gesù Cristo, provata con miracoli. Può essersi ancora inteso di destar la fede alla virtù dei sacramenti istituiti da Cristo, ed alla beata risurrezione a novella vita, promessa a coloro che ne partecipano. Imperocchè queste due cose in tal modo sono congiunte, che l'una sembra causa dell'altra, siccome leggiamo essersi promesso dal Redentore (Ioh. V, 54), che chi mangia la carne di lui sarà risuscitato a vita eterna: *Qui manducat meam carnem et bibit meum sanguinem, habet vitam aeternam, et ego resuscitabo eum in novissimo die.* Aggiungasi, che il miracolo della conversione dell'acqua è dai Santi Padri allegato in prova della transustanziazione e della resurrezione.

2. Descritto dal Fabretti, *Inscr. ant.* pagina 594; edito dal Buonarruoti, tavola IX, a cui lo aveva inviato lo stesso Fabretti. Rappresenta il paralitico risanato da Cristo, che porta sulle spalle il suo giaciglio di legno: dietro di lui è il Salvatore ornato di nimbo e colla verga elevata. Due narrazioni abbiamo nell'Evangelo, di malati guariti da Cristo, ai quali egli ordinò di levarsi in sulle spalle il loro letticciuolo: del primo parla S. Matteo (IX, 1-8), S. Marco (II, 1-12) e S. Luca (V, 17-26); del secondo il solo S. Giovanni (V, 2-12). Dai quali luoghi risulta, che ambedue erano infermi per dannevole abuso delle loro membra. Al primo Gesù dice: O uomo, abbi fiducia, i tuoi peccati ti son perdonati; al secondo: Ecco sei stato risanato, ormai non voler peccare, perchè non ti accada di peggio. — Sembra quindi che il primo peccatore si accostasse a Gesù contrito, ma timido e diffidente del perdono; e però Gesù Cristo non comincia dall'esortarlo che non voglia di poi peccare, ma piuttosto gli mette fiducia del perdono. Il secondo invece, che pare non pensasse molto alle sue colpe passate, viene ammonito di non peccare più, perchè non gli accada di perdere per sempre colla vita temporale anche l'eterna. Imagini sono queste della remissione dei peccati: e così vediamo che i cristiani primitivi non di rado pongono il paralitico risanato accanto al miracolo dei pani, per indicare certamente i due sacramenti, la penitenza e l'eucaristia, e questi due miracoli rappresentano fra il battesimo simboleggiato dalla rupe docciante, e la risurrezione di Lazaro.

3. Nella Biblioteca Vaticana. Fu stampato dal Buonarruoti, tavola IX, 2, e rappresenta più probabilmente il paralitico, che il languente della probatica piscina.

4. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Vettori (*De vetust. et forma mon.* pag. 1) in vignetta. Nel lettuccio che si porta costui sulle spalle sono assai chiaramente rappresentate le fasce messe a traverso, dette *institae* (Petron. *Satyr.* cap. 97), le quali sostenevano il materasso. Il risanato da Cristo porta in collo la *sponda* del letto, avendo intromesso il capo fra le *institae.*

5. Nella Biblioteca Vaticana Edito dal Buonarruoti, VII, 1, e dal Boldetti, pagina 194. Si rappresenta Gesù vestito di tunica e di pallio con i coturni a'piedi: la epigrafe sovrapposta legge: ZESVS CRISTVS. Il Redentore tocca colla punta della bacchetta la mummia di Lazaro, che è fuori del sepolcro in fasce ingraticolate distesa sopra gli scalini d'ingresso. Il sepolcro consta di un edifizio circolare, a cui si vede congiunta una stanza quadrata in pietra di taglio. Del modo d'ingraticolare le fasce delle mummie si ha un perfetto riscontro in un dipinto parietario di Egitto, conservato nel Museo del Louvre, ove è la mummia, e l'ombra del defunto presso di lei, e il dio Anubi che ne prende possesso o protezione. Accanto al monumento è un albero, che vi è posto dal pittore a significare la condizione del luogo, che è fuori di città in campagna, e appiè di un colle.

6. Nel Museo di Firenze. Lo ha stampato l'Aringhi, II, pagina 403, e dopo lui il Bottari, III, cxcvii. Lazaro è qui, come nel numero 1, addossato alla rupe: tra la mummia di lui ed il Salvatore è un albero: il campo è sparso di

piante: Gesù è vestito di tunica e di manto, ed eleva la bacchetta colla mano destra. Di questa maniera di fasciar mummie sono più volgari gli esempii.

7. Nella Biblioteca Vaticana (PERRET, IV, XXV). La mummia di Lazaro è figurata tutta in piedi, e l'artista le ha messo i due piedi fuori dell'inviluppo delle fasce. Sta ella sulla porta della sua tomba, che ha dinanzi due colonne ed un archivolto a tutto sesto. L'esteriore del tetto è coperto di tegole. Il Redentore ha cinto il capo dal nimbo; del resto non differisce gran cosa dalle figure che il rappresentano nei vetri precedenti. Unico è l'esempio che ci dà questo vetro, di figurar Lazaro ancora involto nelle fasce, ma coi piedi già liberi da quell'inviluppo. Rarissimo è poi il vederlo tutto nudo, e nell'atto di uscire fuori del sepolcro, com'è dipinto in un cubicolo del cimitero di S. Callisto.

8. Nella Vaticana (PERRET, IV, XXXI). L'epigrafe attorno legge: PIE ZESES; il Salvatore è somigliantissimo a quello dei nn. 1 e 6, anche in ciò che porta la bacchetta nella mano sinistra: nel campo, invece dell'albero sono dipinte tre piante.

9. Scoperto di recente in un sepolcro nella villa Orsini a Castel Gandolfo. Era ivi accanto al morto, con una moneta di Elagabalo di mezzana grandezza, avente al rovescio la Salute che dà a mangiare al serpe, detta nella epigrafe SALVS ANTONINI AVG; ora è nella mia collezione. Elagabalo regnò dal 218 al 222, ed è di somma importanza il sapere la prima volta, che ai primi esordii del secol III erasi già fra i cristiani introdotto l'uso delle patere di vetro ornate con bibliche rappresentanze graffite sull'oro. Prende quindi un solido appoggio la congettura dell'Olivieri, che il vetro rappresentante la moneta di Caracalla sopra un gruppo di altre monete appartenenti alla famiglia di Antonino Pio, sia veramente dell'epoca di quel Principe. La donna qui rappresentata, che altra volta fu da me creduta probabilmente Marta, ora parmi più verosimilmente la Cananea. Il velo che le scende dal capo vedesi gonfio dal vento. Prudenzio *Psychom.* vers. 188-89 descrive un velo similmente gonfio, del quale finge che si ornasse la Superbia:

A cervice fluens tenui velamine limbus
Concipit infestas textis turgentibus auras

TAVOLA CLXXVIII.

1. Nella Vaticana (PERRET, IV, XXI, 11). Rappresenta una donna inginocchiata e protendente la mani in atto di supplichevole: un peplo copre la sua testa, e le scende sulle spalle.

2. Fu nel Kircheriano, ma trasmesso inavvedutamente dal P. Marchi ai Matarozzi, ora si trova nel Museo Britannico. La persona è nella medesima movenza che la precedente: ha inoltre sul capo un ornamento a forma di rotella o disco collocato orizzontalmente. Il velo gonfiato dal vento vien ritenuto alla spalla sinistra ed alla cintura.

3. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Vettori (*De SS. septem dormientibus*, pag. 30). Rappresenta il Redentore che risuscita Lazaro: dietro è figurata una pianta, davanti una corona o diadema, che generalmente gli antichi cristiani aggiungono accanto e non in capo delle figure da loro rappresentate. Non è costume cristiano di portar corone, nè d'imporle ai Santi in quei tempi primitivi, nei quali per altro gli scrittori spesso vi alludono, toglendone il simbolico significato dai libri inspirati.

4. Nella Vaticana. Pubblicato dal Buonarruoti, tavola VII, 3. Figurasi la facciata esterna del monumento di Lazaro coi gradini che mettono alla porta. Ha di sopra una cupoletta, e davanti due colonne col frontone. La porta, che è a due battenti, vi è figurata aperta, e la mummia è ivi posta sull'ingresso. In queste rappresentanze di sepolcro e di mummie fasciate non è a cercar sottilmente addentro: perocchè gli artisti sogliono dipingere il sepolcral monumento simile a quei molti, che vedevansi da per tutto, anche in Oriente. Le diverse fasciature della mummia poi sono talvolta della forma di quelle che conosciamo, tal altra no; di che ho parlato più avanti: il giudicare di monumenti antichi a disfavore degli artisti di quei tempi, è cosa molto pericolosa, non essendo arrivati a noi se non pochi avanzi, e questi ancora molto mal conci.

5. Nel Museo Britannico. Rappresenta una edicola simile alla precedente, ma messa di scorcio; laonde se ne vede oltre al prospetto ancora un intero lato, che vi è costruito in pietra di taglio, e anche un'ala del tetto.

6. Edito dal Bianchini (*ad* ANASTAS. *biblioth.* II, 247), che lo dice trovato nel cimitero di S. Agnese. La Vergine SS., il nome della quale si legge soprascritto, MARIA, in mezzo ai santi Apostoli Paolo e Pietro, PAVLVS, PETRVS. Nel campo sono dipinti due volumi; la Vergine è in orazione con le braccia aperte ma non alzate; i due Apostoli sono in atteggiamento di additarla, non altrimenti che additano in altro vetro la ignota donna di nome PEREGRINA, che è nel mezzo di loro parimente in atto di orare. Che la orante di questo vetro sia certamente la Vergine Maria, non vi ha dubbio veruno. Quanto alla collana datale dal pittore, veggasi la pittura del cimitero di S. Agnese (Tav. 66, 2), ove il Bianchini dice essere stato trovato questo vetro, siccome ho avvertito più sopra. Non è questo il primo vetro sul quale si veggano dipinti volumi accanto ai personaggi ivi rappresentati, ovvero intorno ai quadri che li hanno in mezzo. Ne abbiamo riconosciuto un fascio accanto alla donna orante nel vetro 5 della Tavola 171, poi un solo presso del Redentore che batte la rupe nel numero 8 della Tavola 172, e vicino a Daniele, che porta la mortifera pasta al serpente nel vetro 1 Tavola 174, e ne vedremo poi quattro ai quattro lati del dipinto, che è alla Tavola 176, n. 6. Noi li vedremo ancora accanto all'armadio che conserva la Legge nei vetri giudaici, ove io dirò del significato che hanno quando vengono rappresentati fra gli oggetti appartenenti alla ebraica religione; qui debbo annotare soltanto, che il medesimo senso conservano nei monumenti cristiani, figurando la Sacra Scrittura. Non oso per tanto affermare, che il volume nei cristiani monumenti abbia tutte le volte a significare la legge rivelata ed i libri santi.

7. Nel Museo Borgiano di Propaganda. Edito dall'Arevalo nelle note a Sedulio, pagina 341; dal Perret, IV, XXXII, 101, e dal Cavedoni (*Sacra imagine della Beata Vergine Maria ecc.* Modena 1855), che ne ebbe il disegno dal P. Mozzoni, a cui lo diede il P. Marchi. Il Mozzoni poi lo ha inserito in più piccola forma nelle sue Tavole cronologiche pel secolo II della Chiesa. Rappresenta la Vergine MARIA fra i Santi Pietro e Paolo, PETRVS, PAVLVS, che vestono tunica e pallio, ed hanno in mano un volume; le loro destre sono atteggiate al discorso. L'imagine della Vergine ha il capo coperto dal pallio, che discende sulle spalle, e quindi ripiegando sotto il braccio destro passa alla banda sinistra della persona: essa è in atto di orare colle braccia aperte ed elevate. Anche i pagani oravano in questo modo, per testimonianza dei monumenti e per autorità di Apuleio (*De mundo*, ed. GARNIER, Paris 1861, pag. 200): *Habitus orantium sic est ut manibus extensis in caelum precemur.* E poichè questo è il natural gesto di chi a Dio si rivolge implorandone aiuto, non è da meravigliare se i cristiani parimente pregarono colle mani alzate al cielo (Vedi il mio *Museo Lateran.* pag. 117 segg.). La frase che esprimeva questo gesto era τείνειν, ἐκτείνειν τὰς χεῖρας; ed Origene dice, doversi preferire ad ogni altro questo modo di orare (*De orat.* c. 31): Τὴν κατάστασιν τὴν μετ' ἐκτάσεως τῶν χειρῶν καὶ ἀνατάσεως τῶν ὀφθαλμῶν, πάντων προκριτέον. S. Paolo (AD TIMOTH. I, 2, 8) usa ancora la voce ἐπαίρειν, ove scrive: Πρὸς οὐρανὸν ἐπαίρειν χεῖρας, la qual frase credo imitata da S. Asterio, quando riferisce che la santa Vergine Eufemia era così dipinta (Vedi *Synod.* VII, act. IV): Ἡ παρθένος σεμνὴ ἐν τοῖς [illegible] καὶ καλοῦσα θεὸν ἐπίκουρον τῶν δεινῶν; e prima di lui S. Clemente Romano (*Ep. ad Cor.* 1) scrisse: ἐξετείνατε τὰς χεῖρας ὑμῶν πρὸς τὸν παντοκράτορα θεόν. S. Niceforo descrive colle parole di Eusebio di Cesarea (*Antirrh.* ed. PITRA, pag. 492) la statua di Berenice genuflessa davanti a Cristo che pregava: ἐκτεταμένον τὼ χεῖρε καὶ ἱκετεύοντι προσεοικότα. Nella versione degli Atti di S. Pietro Alessandrino (ed. MAI, *Spicil. rom.* tom. III, pag. 683) si legge: *Sanctus palmas utrasque sursum extendit, ac proinde poplites humi fixus, muniensque se crucis signaculo dixit, Amen.* Similmente si esprime S. Massimo (*Serm.* LVI, *De cruce*, al. *Hom.* L): *Ideo elevatis manibus orare praecipimur, ut ipso quoque membrorum gestu passionem Domini fateamur.* È poi da notarsi la frase della leggenda apocrifa intitolata *Martirio di S. Bartolomeo* (ed. TISCHEND. 7): Ἁπλώσας τὰς χεῖρας αὐτοῦ εἰς τὸν οὐρανόν, e del celebre Didimo (*in* PSAL. V, vers. 2, pag. 137, ed. MAI, *Bibl. PP.* tom. VII, part. II): Τῶν διαπετασάντων χεῖρας αὐτῶν πρὸς θεὸν ἀλλότριον. Lo spander le braccia soltanto era significato più particolarmente colla frase: ἁπλοῦν τὰς χεῖρας, *expandere manus*, col qual gesto i cristiani dicevansi rappresentare il tipo della croce, la Passione di Cristo. E Tertulliano dice (*De Orat.* c. XI): *Nos non attollimus tantum manus, sed etiam expandimus et dominica passione modulamur.* Al pari S. Basilio di Seleucia nella vita di S. Tecla (ed. PANTIN. Antuerp. 1608, pag. 7) scrive di essa: Ἑαυτὴν ὅλην εἰς τὸν τοῦ σταυροῦ τύπον ἀπεικάσασα, διὰ τῆς ἐφ' ἑκάτερα τῶν χειρῶν ἐκτάσεως. Negli *Excerpta* di S. Asterio (*ap.* FOZIO, *Hom. de publ. et peccat.* pag. 220) troviamo aver egli detto, che: τὸ [illegible] τὰς χεῖρας τὸ σταυροῦ πάθος ἐν τῷ σχήματι ἐξεικονίζει. Doppio era dunque il modo di chi pregava, perocchè o alzavano le mani al cielo, o le spandevano, ovvero spandendole insieme le alzavano; ma quando le spandevano era loro intento di rappresentare a Dio il Signore confitto in croce.

8. Nel Museo Borgiano di Propaganda (PERRET, IV, XXXI, 84). Figurasi una donna, similissima e nell'abito e nell'atteggiamento a quella or ora descritta: ma qui manca la leggenda, ed io non oserei perciò solo asserirla una imagine della Vergine, quantunque nella maniera di vestiro e di atteggiamento l'una all'altra si rassomigli. Questa è rappresentata fra due alberi, come la *Maria* del numero 10 e del numero 11, e come sogliono figurarsi le imagini di Susanna e della Chiesa. La epigrafe che gira attorno legge: DVLCIS · ANIMA · PIE · ZESES · VIVAS.

9. Nel Museo di Firenze. La ragione di aver collocato in questa Tavola la figura di una donna velata ed orante non è diversa da quella allegata al numero 8.

10. Nella Vaticana. Edito dall'Aringhi, II, pagina 689 (Perret, IV, xx). Rappresentasi la Vergine Santissima indicata dalla epigrafe MARIA. Ella è coperta del pallio ed orante in mezzo a due alberi e a due uccelli che posano sopra due colonne.

11. Nella Vaticana. E quivi la Vergine appellata MARA, non saprei dire se per popolare dialetto o per isbaglio. Il nome MARA peraltro occorre in due titoli cimiteriali editi dal Boldetti, il primo a pagina 482: MARA MARITO SVO FECIT BENEMERENTI SOCRATENI QVI VIXIT MECV ANN. XXVI, ed il secondo a pagina 547: MARA QVE VIXIT ANN. IX DIES XV DEP. XV KAL FEBR. L'abito di che si veste la Vergine è singolare, perocchè oltre alla stola matronale, ed al pallio che porta sulle spalle e sulle braccia con le falde rovesciate e pendenti, ella indossa una corta tunichetta soprapposta alla stola, cinta ai fianchi (Cf. Tav. 171, num. 3). Questa sopravveste ha tutta la natura del greco abito detto *cypassis*, che finiva parimente a mezz'anca, o almeno molto gli rassomiglia. Polluce descrive il *κύπασσις* colle parole del poeta Ione: *σμικρὸς* [illegible] *τις ἐς μηρὸν μέσον ἐσταλμένος*. Fu veste propria delle vergini greche, siccome pare si deduca dall'epigramma del tarentino Leonida, nel quale si legge (pag. 6, ed. Meineke, 1791), che Attide, già madre, dedica a Diana il *cipassi* insieme colla zona, o cingolo:

[illegible]
[illegible]
[illegible]

12. Trovato in Roma nell'orto di S. Eusebio, ed ora posseduto da Monsignor Van den Bergke Protonotario Apostolico. E probabilmente la Vergine Santissima velata e orante fra due alberi

TAVOLA CLXXIX.

1. Nel Museo Britannico. Rappresenta l'immagine di S. Pietro posta di prospetto, vestita di tunica e di pallio, col quale suo abito il santo Apostolo è descritto nelle Ricognizioni dette di S. Clemente (VII, 6): *Indumentum hoc est mihi, quod vides, tunica cum pallio.* L'epigrafe, che gli sta accanto, dice: PETRVS PROTEG. E libero di supplire *protegit*, *proteget*, *protegat*, e forse anche *protegas*, trovandosi nei vetri esempii che pongono il nominativo in luogo del vocativo. Sono di questo numero, *Orfitus et Constantia bibatis.* Questa osservazione grammaticale è del resto estranea al nostro proposito; dacchè non può negarsi, in qualunque maniera si supplisca, che in essa epigrafe non s'implori la protezione di Pietro. Nè poi v'è chi ignori essere antichissimo e solenne nella Chiesa universale il pio ricorso all'intercessione dei Santi. Ne recherò in conferma, non i molti e bei passi tratti dai SS. Padri e dalle istorie ecclesiastiche, ma una nuova testimonianza, che toglierò dalla bocca di un sofista pagano, qual è Eunapio (*in Aedesio*, pag. 472, ed. Boisson, Paris 1849), ove scrive che i Martiri erano dai cristiani asceti creduti e chiamati ministri, ambasciatori e porgitori delle dimande degli uomini a Dio, e venerati come Dei: *Μάρτυρες γοῦν* [illegible] *θεῶν, ἀνδράποδα δεδουλευκότα κακῶς, καὶ μάστιξι καταδεδαπανημ*[illegible] *ἀλλ᾽ὅμως ἡ γῆ φέρει τούτους τοὺς θεούς*. Così egli, ed aveva detto innanzi, che le teste e le loro ossa erano consecrate, e che alle loro sepolture si prosternavano i devoti, i quali credevano di far cosa lodevole, ed invece, accostandosi a sepolcri d'uomini che egli chiama malfattori, ne partivano coperti d'ignominia: *Ὀστέα καὶ κεφαλὰς τῶν ἐπὶ πολλοῖς ἁμαρτήμασιν ἑαλωκότων συναλίζοντες (οἱ μοναχοί), οὓς τὸ πολιτικὸν ἐκόλαζε* [illegible] *καὶ κρείττους ὑπελάμβανον μολυνόμενοι πρὸς τοῖς τάφοις*. Le quali immonde accuse furono sempre lanciate contro la

(1) Attide offre in dono la zona, come puerpera; e fa d'uopo sapere, che la locuzione *zonam solvere*, *μίτραν λύειν*, ha doppio senso, e dicesi sì delle vergini, alle quali la scioglie il marito, come delle donne incinte, che partoriscono la prima volta. Dappoichè il cipassi e la zona non deponevansi dalle maritate se non al primo parto, e allora esse mandavano sospendere questi abiti alle porte del tempio di Diana.

Chiesa in tutti i tempi dai pagani e dai filosofi e dagli eretici, che in perseguitarla sono andati, e vanno anche oggi, di pieno accordo.

2. Nella Biblioteca Vaticana: il Perret, IV, XXI, l'ingrandisce. I due SS. Apostoli Pietro e Paolo colla leggenda, PETRVS, PAVLVS: in mezzo è posta una corona di quercia. Io non conosco il motivo che ha fatto scegliere al pittore la quercia, invece di alcun'altra pianta: se non fu quello di alludere alla corona civica, che era di quercia (PASCHAL. *De coronis*, VII, 8, 9, 11). Prudenzio dà la civica corona al santo Martire Lorenzo (*Peristeph.* II, 555):

Aeternae in arce curiae
Gestas coronam civicam.

3. Nella Biblioteca Vaticana. Rappresenta l'immagine di S. Pietro, con la leggenda PITR in luogo di PETR.

4. Nella Vaticana. I due Apostoli PAVLS, così per errore dell'artista, e PETRVS. Le sembianze, la barba e i capelli non differiscono punto nelle due figure. Nel mezzo è dipinto un fiore, e sopra è una corona in forma di diadema, con una grande gemma chiusa nel castone. Un diadema ornato di gemme vien memorato da Prudenzio (IV, *Peristeph.* 21):

Tu tribus gemmis diadema pulcrum
Offeres Christo genitrix piorum
Tarraco, intexit cui Fructuosus
Sutile vinclum.

Qui l'Arevalo richiama opportunamente il luogo di S. Leone, tratto dal primo sermone in lode dei santi Apostoli Pietro e Paolo, ove dice, che le molte migliaia di Martiri emoli degli apostolici trionfi, germogliati in seno a Roma, tesserono a questa città regina un diadema conspicuo per molte gemme: *Duo ista praeclara divini germina seminis in quantam sobolem germinarint, beatorum millia martyrum protestantur, qui apostolicorum aemuli triumphorum, urbem nostram purpuratis et longe lateque rutilantibus populis ambierunt, et quasi ex multarum honore gemmarum conserto uno diademate coronarunt.* Le corone che Gesù Cristo pone sopra la testa dei due Apostoli nel vetro della Tavola 181, numero 4, sono fregiate di tre gemme. S. Paolo è figurato nell'atto di parlare. Laddove vien rappresentato S. Pietro intento ad ascoltarlo, colle mani involte nel pallio. Credo siasi voluto rappresentare S. Paolo che conferisce col Capo della Chiesa la sua predicazione (AD GAL. I, 18. Cf. II, 2, 9). Taluno forse vorrà vedervi il terzo colloquio tenuto con S. Pietro in Antiochia, riferito nello stesso capo II, versicoli 11-14.

5. Nel Museo di Firenze. Frammento simile nel disegno a quello della Tavola XVII, numero 8. Nel mezzo è rappresentato S. Pietro, *p*ETRVS, imberbe, e nel giro d'intorno alcuni busti di Santi, che sono o Apostoli ovvero uomini apostolici.

6. Nella Biblioteca Vaticana. Trovasi stampato dal Buonarruoti, tavola X, 2, e dal Foggini, *De romano itinere divi Petri*, pagina 458, I. I due SS. Apostoli vi sono figurati di prospetto e in atto di tenere il pallio raccolto e aggruppato davanti. S. Paolo ha barba più prolissa ed è calvo. Attorno si legge: PETRVS, PAVLVS.

7. Nella Biblioteca Vaticana. Stampollo il Buonarruoti alla tavola XIII, 1, da un disegno malfatto, che gl'inviò il Boldetti. Questi poi lo pubblicò nelle *Osservazioni*, a pagina 201, ove afferma, che è quello stesso già communicato al Buonarruoti. Ma il Perret, copiando i suoi fac-simili dalle stampe e non dagli originali, è caduto nel grave errore di ripeterci in due luoghi il medesimo vetro, traendolo una volta (IV, XXX, 91) dal Boldetti, e l'altra (IV, XXVI, 46) dall'originale, che è nella Vaticana. Nulladimeno neanche questo secondo disegno si rassomiglia punto al vetro originale. Il ritratto di S. Paolo colla leggenda, PAVLVS, qui figurato, può tenersi come uno dei più caratteristici: egli è semicalvo, ha il naso alquanto aquilino (*ὑπόγρυπος* e *μικρῶς ἐπίῤῥινος*, il dicono le leggende antiche) e la barba acuta, porta poi al collo il pallio sacro, che gli si affibbia sul petto.

8. La Biblioteca Vaticana possedeva da molto tempo questo vetro, tutto coperto di ossido, dal quale essendo con molta cura stato purgato, è apparso il soggetto ivi rappresentato, che è Pietro, PETRVS, in atto di batter la rupe. Il De Rossi l'ha dato alla luce nel 1868, a pagina 3 del suo *Bullettino di Archeologia cristiana*. Nel campo è un fiore, e dietro dell'Apostolo un albero

9. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Boldetti, a pagina 200, assai male, e più piccolo ancora del vero, laddove il signor Perret, XXXVIII, 63 lo ha ingrandito, e ancora ne rappresenta con poca fedeltà il carattere antico. Vi si vede l'Apostolo PETRVS, vestito di tunica e di pallio, sopra uno dei cui lembi è il segno ℸ tinto in rosso. Egli sta percotendo colla verga la rupe, donde spiccia un ruscello di acqua, che l'artista ha dipinto di color verde: nel campo di sopra è una corona.

Non è questa la sola rappresentanza in cui noi vediamo Pietro messo a confronto con Mosè, del quale perciò tiene il posto. Qui è davanti alla rupe, che da lui è percossa colla bacchetta. In altre rappresentanze egli prende la legge dalle mani di Cristo: onde appar manifesta la dignità di lui che succede a Mosè, che però, come ben nota S. Agostino (*Serm.* 351, 4), *figura fuit Petri.* Qual senso si abbia la figura della rupe e l'acqua che ne sgorga è messo fuor

di dubbio dalla interpretazione che ne ha lasciato S. Paolo, ove scrive: *Bibebant autem de consequente eos petra, petra autem erat Christus.* Il che se non fosse, scrive S. Agostino (*Serm.* 352, 3): *Quis evolveret involucra ista figurarum? quis aperiret? Quis discutere auderet? In quibusdam quasi dumetis densissimis et crassa umbra lumen accendit: petra, inquit, erat Christus.* Or poichè è fatta la luce, s'intende che la pietra fu percossa col legno, perchè versasse a noi la grazia: *percussa est ipsa petra ligno, ut nobis gratiam propinaret.* E siccome l'acqua dinotava la grazia, così il deserto significava la Gentilità, che è chiamata al battesimo. S. Pietro non è già l'Apostolo degli Ebrei soltanto, ma sì delle genti, siccome Capo della Chiesa universale, che dei pagani non meno che degli Ebrei si compone. In lui è il magistero, in lui l'autorità, in lui la virtù di cavare dalla rupe, cioè da Cristo, prima pietra della Chiesa, le acque veracissime della fede, e nella cattedra di lui, contro della quale non prevarrà mai l'inferno, di conservarle e di comunicarle limpide e pure alle genti. Della quale verità piacemi recare qui il bel testimonio di S. Cipriano, che nel maraviglioso trattato *De unitate Ecclesiae* così scrive: *Et iterum eidem post resurrectionem suam dicit: Pasce oves meas* (Ioan. XXI, 15). *Supra illum unum aedificat Ecclesiam suam, et illi pascendas mandat oves suas. Et quamvis apostolis omnibus post resurrectionem suam parem potestatem tribuat et dicat: sicut misit me Pater et ego mitto vos, accipite Spiritum Sanctum; si cuius remiseritis peccata remittuntur illi, si cuius retinueritis tenebuntur* (Ioan. XX, 21-23); *tamen ut unitatem manifestaret, unam cathedram constituit, unitatis eiusdem originem ab uno incipientem sua auctoritate disposuit. Hoc erant utique et ceteri apostoli, quod fuit, Petrus pari consortio praediti et honoris et potestatis, sed exordium ab unitate proficiscitur, et primatus Petro datur, ut una Christi Ecclesia et cathedra una monstretur;* e appresso: *Hanc Ecclesiae unitatem qui non tenet, tenere se fidem credit? Qui Ecclesiae renititur et resistit, qui cathedram Petri, super quem fundata est Ecclesia deserit, in Ecclesia se esse confidit?* A questa interpretazione, che il Cavedoni (pag. 26) chiama molto ingegnosa, intende egli sostituire un'altra che chiama più probabile, perchè più semplice. Questa è, che Pietro percuote non già il simbolico Oreb, come un altro Mosè, ma la rupe Tarpea, per dar a bere ai suoi compagni di prigione. Nel vetro del numero 9 l'acqua non è espressa, e in ambedue non si hanno i soliti Ebrei, che bevono.

10. Fu presso il negoziante Capobianco. Figurava due o più persone, tra le quali quella di mezzo era effigiata di prospetto, e verisimilmente orante. Sotto al piano e nell'esergo, per così dire, vedonsi quattro pesci che si vanno incontro, due da destra e due da sinistra; e sembra che abbiano a simboleggiare la grazia maravigliosa del battesimo. Cristo, padre della nuova generazione, come l'appella S. Cirillo Gerosolimitano (*Catech.* XVII, 10: cf. S. Iust. *C. Tryph.* 123, cap. 138; Clem. Alex. I, iii, pag. 313, ed. Potter; e le mie *Mélanges d'épigraphie ancienne,* pag. 37), è quel pesce che consacra i pesci: *Piscis consecrat pisces;* scrive Severiano di Gabala (ap. Bottari, III, pag. 31). Egli può dar loro questa novella vita, caparra della futura immortale e beata, perchè è pesce, o sia figliuol di Dio: da poi che se pesce non fosse, non sarebbe mai risorto: *si enim Christus non esset piscis* (1) *nunquam a mortuis surrexisset.*

TAVOLA CLXXX.

1. Il Fabretti ne diede una descrizione a pagina 593, avendone ceduta la stampa al Buonarruoti, che lo pubblica al numero 2 della tavola XV. I due SS. Apostoli in piedi e di prospetto, involti nel loro pallio e in atto di discorrere: nella sinistra ambedue portano un volume. E poi da notarsi che figuransi imberbi, il qual costume abbiamo veduto nel Pietro della Tavola precedente, numero 5, e lo incontreremo nelle Tavole seguenti.

Ai lati dei due Santi è scritto il loro nome, PETRVS, PAVLVS; in mezzo poi è un diadema, e nel basso il monogramma con l'asta di mezzo più lunga delle laterali. E

(1) È evidente che Severiano volle intesa questa voce ΙΧΘΥϹ nel famigerato senso cristiano di *Gesù Cristo Figliuol di Dio Salvatore,* rinchiuso nelle lettere che la compongono

poi qui e da per tutto notevole lo studio che pongono gli artisti nell' adornare il campo intorno alle immagini di gemme, di fiori, di foglie e di piante. Il qual pio costume fu da S. Girolamo lodato nel santo sacerdote Nepoziano (tom. I, *ep.* LX, pag. 338, ed. VALLARSI), che nei giorni di festa ornava le cappelle della Chiesa con foglie e rami di alberi: *Hoc idem possumus et de isto dicere, qui basilicas ecclesiae et martyrum conciliabula diversis floribus et arborum comis, vitiumque pampinis adumbrarit, ut quidquid placebat in ecclesia, tam dispositione, quam visu, presbyteri laborem et studium testaretur.*

2. Edito dal Buonarruoti, tavola XIV, 2, e dal Gori nelle Simbole fiorentine, volume III, pagina 135, indi ripetuto alla pagina 84 del *Thes. vet. diptych.*, tom. III. Rappresenta due figure imberbi involte nel manto: l' una a sinistra, che accenna col dito; l'altra a destra, che è in atteggiamento di parlare: nel mezzo è figurata una colonna, che sostiene il monogramma: a'quattro lati esterni sono quattro grosse gemme di piramidal forma, chiuse nei castoni e con due globetti ai lati. Sebbene non sia qui chiaro quali personaggi rappresentino le due figure, le ho nulladimeno collocate in questo luogo, per l'analogia che hanno con le imagini di altri vetri. Della colonna dirò al numero seguente.

3. Il Boldetti, a pagina 194 numero 2, ci narra che questo vetro fu da lui ritrovato intero nel cimitero di Callisto. Esso aveva la forma di una tazza, e portava sul fondo dipinte le immagini dei due Santi qui riprodotte. I due Apostoli veggonsi nominati, PETRVS, SAVLVS, il qual *Saulus* noi rivedremo appresso in altro vetro. Qui ambedue si rappresentano con intera chioma e barbati, ma S. Pietro ha barba più corta; ambedue portano il volume nella sinistra, e sono atteggiati al discorso colla destra: nel mezzo è una colonna, e sopra di essa il monogramma chiuso in un cerchio; il fusto della colonna è tutto adorno di gemme. Nel campo a destra di S. Pietro è un volume. Come qui, così in altri vetri trovasi adoperata la colonna a sostenere talvolta il monogramma, tal altra un cartello con entro i nomi dei SS. Apostoli e dei Martiri; v' è anche in qualche vetro una corona, ovvero sta sola da sè, e nulla sostiene. Nel linguaggio dell' arte la colonna è simbolo di un edifizio nobile, di un tempio. Ma una significazione tutta metaforica trovasi data nel nuovo Testamento, ove S. Pietro, S. Giovanni e S. Giacomo, diconsi essere colonne, *οἱ δοκοῦντες στῦλοι εἶναι* (GAL. 2, 9). Al qual metaforico linguaggio si attengono i SS. Padri, quando parlano degli Apostoli e dei Martiri. Ond'è, che S. Clemente (*Ep. I ad Cor.* cap. 5) chiama i SS. Pietro e Paolo grandissime e santissime colonne (*οἱ μέγι)στοι καὶ δικαιότατοι στῦλ(οι)*, e Prudenzio, alludendo ai primi sette diaconi, dice che il Martire Vincenzo fu come una delle sette colonne, candide qual latte (*Perist.* V, 33): *septem ex columnis lacteis.* S. Paolino di Aquileia, alludendo alle sette colonne, che la Sapienza pose alla sua casa (*Sapientia aedificavit sibi domum, excidit columnas septem*), canta di S. Marco (*Hymn.* V, 11), che fu una delle sette colonne messe a sostegnò della Chiesa:

Septem columnis una de candidulis,
Ecclesiarum nititur sub culmine,
Sustentat altae monumenta fabricae.

La colonna, quando è solitaria, talvolta significa la Chiesa, della quale scrive S. Paolo (I TIM. III, 16), che è colonna e imbasamento della verità: *στῦλος καὶ ἑδραίωμα τῆς ἀληθείας*; e in questo senso essa mirasi talvolta ornata di gemme, come in questo vetro e altrove. Or, dappoichè le colonne sono la parte principale e più nobile dell' edifizio sacro, dice il Redentore nell'Apocalissi (III, 12): Colui che vincerà, io il farò colonna nel tempio del mio Dio: *Ποιήσω αὐτὸν στῦλον ἐν τῷ ναῷ τοῦ Θεοῦ μου.*

4. Nel Museo Britannico. Figura questo frammento le due immagini dei SS. Pietro e Paolo: il primo è chiomato e porta barba, e la leggenda *p*ETRVS; il secondo è parimente chiomato e barbato, come il primo: ma la leggenda è perita. Frammezzo ai due Apostoli è un ramoscello di lauro.

5. Nella Biblioteca Vaticana. Questo frammento rappresentava i SS. Pietro e Paolo, siccome si apprende dalla leggenda del cartello posto sopra la colonna, che è gemmata. Il lato che figurava S. Pietro è in gran parte perduto. Leggesi dunque, PETRVS, PAVLVS: S. Paolo vi è rappresentato a fronte calva, ha la barba acuta, e l' indice della destra spiegato.

6. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola VI, 1, e dal Boldetti, pagina 200, numero 13. Il Boldetti crede che il suo vetro sia soltanto simile, non lo stesso che quello del Buonarruoti; del resto la stampa data da loro, e più quella del secondo, ben meritano che non se ne faccia parola, tanto elle sono difformi dal bel monumento originale. La pittura è divisa in due piani. Il primo rappresenta Gesù Cristo barbato (quasi unico esempio nei vetri) vestito di tunica e di pallio, che dalla spalla sinistra discende ripiegandosi al fianco destro, e trapassandogli d' innanzi, va a rovesciarsi sul braccio sinistro. Egli sta sopra un monte vestito di piante, dalle cui radici sembrano sgorgare sette ruscelli. Ha nella sinistra mano un volume svolto, nel quale si legge DOMINVS, e il mette nel seno del personaggio barbato che porta sulla spalla una croce, di cui è rimasta soltanto l'estremità inferiore, e ha fatto grembo col pallio per ricevervi con riverenza il volume. Gesù Cristo è intanto volto all' altro personaggio, che è alla sua destra, e parla con lui, dietro del quale è dipinta una palma coi suoi dattili, e sopra una fenice. In alto si legge, PIE ZES*es.*

Nel compartimento inferiore vedesi un ariete stante sopra un monte, da' cui fianchi sgorgano quattro ruscelli: sull'alto della rappresentanza è scritto IORDANES, a destra e a sinistra sono rappresentate le mura e le torri merlate di due città, chiamate IERVSALE, BECLE, dalle cui porte sono uscite le sei pecore, tre da ciascuna, che volte verso il monte guardano all'ariete che vi è sopra: sulle loro teste appaiono linguette di fiamme.

Il Buonarruoti (pag. 42) errò giudicando che la figura a destra, nel piano superiore, fosse un catecumeno, che coi piè nudi scendeva nell'acqua per ricevervi il battesimo d'immersione, e che l'opposto personaggio fosse un S. Giovanni Battista (pag. 40). Egli non si risovvenne, che nelle fonti battesimali i catecumeni discendevano nudi, laddove la nostra figura è vestita di tunica e di pallio; nè tampoco si avvide, che S. Giovanni Battista non si figurò in questa età mai altrimenti che vestito di pelle alla esomide. Stimò ancora, a pagina 42, che il creduto catecumeno offrisse „ a Cristo il suo nome in quel papiro svolto, forse *Gem*INVS, o *Sab*INVS, o *Gab*INVS, o altro simile, qual solevasi dare ai Vescovi dai competenti ". La quale interpretazione non può stare, se si avverte che il gesto in quella figura è di chi riceve nel pallio ciò che viene dall'alto, e non di chi porge dal basso.

Le due composizioni del piano superiore e dell'inferiore hanno bei riscontri nei sarcofagi e musaici delle Basiliche romane, anzi le troviamo ambedue talvolta, non altrimenti che qui, insieme unite. È verosimilissimo che questa rappresentanza siasi creata la prima volta per adornare le absidi delle Basiliche, il che ci si conferma vedendo, che, sebbene variata, pure in sostanza formò di poi la base di simili macchinose composizioni in quasi tutti i sacri edifizii. Niun musaico esiste di antichità tanto remota, che possa mettersi a paragone col nostro vetro: ma noi dobbiamo essere moralmente certi che vi fu, ripugnando alle leggi dell'arte, che un pittore del secolo IV l'inventasse la prima volta per un fondo di tazza, e che poi questa da quelle stoviglie fosse tante volte riprodotta nelle absidi. Che se la nostra ipotesi è tanto ragionevole, se può meritamente tenersi per certa, un ugual grado di ragionevolezza e di evidenza parmi che meriti la conseguenza che io ne deduco, essersi cioè, sino dalla prima metà del secol IV, ornate le Basiliche di tali pitture. Io le attribuisco anzi all'età di Costantino, parendomi degnissime di quell'epoca e della fede e divozion di quel Principe al Corifeo degli Apostoli, nella cui Basilica non era certo recente al 638 la pittura a musaico, se ebbe bisogno di essere rifatta: perocchè nella vita di Severino Papa si legge: *Musivum quod dirutum erat restituit.* Nè poi può sembrar incredibile, che Costantino ornasse di tali imagini la Basilica dedicata a S. Pietro da sè costruita, affermando i Legati di Papa Adriano alla settima sinodo (*Act.* IV) che vedevansi tuttavia nelle pareti, laterali della Basilica del Salvatore costruita dal medesimo Augusto, le istorie del vecchio e nuovo Testamento fatte ivi dipingere da lui: [illegible] Ma sia che questa composizione debbasi a Papa Silvestro, sia che fosse introdotta alquanto più tardi, essa era certamente stata veduta in alcuna Basilica romana, quando fu riprodotta in piccolo nel vetro. Cristo apparendo sul monte simbolico affida il νόμος o governo della Chiesa al suo Vicario, e il νόμος e il λόγος all'Apostolo Paolo, rappresentante la missione di evangelizzare ai Gentili. Il monte allegorizza quello degli ulivi, come erasi predetto da Zaccaria, capo XIV, 4: *Et stabunt pedes eius in die illa super montem olivarum.* In questo monte sgorgano vivi ruscelli, siccome il medesimo Profeta predice al versicolo 8, che si spanderebbero da Gerusalemme: *Et erit in die illa: Exibunt aquae vivae de Ierusalem.* Cristo dunque, simbolica pietra del deserto, è sul monte in atto di affidare a colui, che ha egli creato pietra, l'edificio della sua Chiesa e dargliene il governo. Ciò egli significa col mettergli in seno il libro della legge: perocchè rappresentavansi gl'Imperatori nell'atto di dare il libro dei mandati a coloro che essi inviavano a governare, e questi il ricevevano nel grembo del pallio; di che abbiamo un singolar esempio nella rappresentanza dello scudo d'argento mandato da Teodosio nei decennali al Vicario della Spagna. Di qui è che sopra quel volume si legge DOMINUS, e doveva seguire LEGEM DAT, come è scritto su quel volume che Cristo dà a S. Pietro nell'insigne musaico del battistero napolitano, e come si legge scolpito sul libro che Cristo medesimo sedente fra gli Apostoli reca in mano in un rimarchevole sarcofago di Arles. Risulta quindi uno splendido confronto fra Mosè, a cui il Figliuol di Dio, come insegna S. Ilario, diede la legge sul monte (*in* Ps. 63, 10): *Dei filium ipsum esse Verbum virtutem et sapientiam Dei: hunc Moysi legem dedisse etc.*, e S. Pietro, al quale Cristo egualmente sul monte dà la legge; novella conferma della dignità di legislatore, che qui si conferisce a Pietro, corrispondente a quella che sostenne già Mosè nell'antica alleanza. Un terzo validissimo sostegno alla data interpretazione risulta da ciò, che Pietro, nell'atto medesimo di ricevere il volume, vedesi portare una croce sull'omero: imperocchè ciò non altro significa, se non il nuovo regno di cui è capo. Tale è il senso tradizionale che gli antichi Padri hanno dato alle profetiche parole d'Isaia (IX, 6): *cuius imperium super humerum eius.* Perocchè il regno di Cristo e la sua potenza è nella croce (Procop. Gaz. in *loc. cit.*): e però avverte S. Leone (*Serm.* LVII, 4), che „ Cristo fu dai Giudei caricato della croce a ludibrio della regia dignità; intanto si adempiva che il suo imperio era sulle spalle di lui. " Cristo dunque portando la croce sulle spalle l'ebbe mutata in scettro e in trofeo di vittoria. „ Chi è fra i Re (nel senso medesimo soggiunge Tertulliano)

che porti sull'omero le insegne della sua potestà e non piuttosto, o in capo il diadema, o lo scettro in mano? Il solo Cristo è quegli che leva sull'omero la potestà della gloria, la sua sublimità, ciò è dire la croce, affine che secondo la profezia di David egli indi regni » (TERTULL. *c. Iudaeos*): *Quis omnino regum insigne potestatis suae humero profert, et non aut in capite diadema aut in manu sceptrum? Sed solus rex novus novorum saeculorum Christus Iesus novam gloriae potestatem et sublimitatem suam in humero extulit, crucem scilicet, ut, secundum David prophetiam* (Ps. 95, 10), *exinde regnaret.* Per il che appar manifesto, che la croce, così portata da Pietro in questa composizione, altro non è che segno di potestà e di governo. Al qual proposito citerò volentieri Manuello retore, il quale scrive (BOISSONADE, *Anecd. Gr.* vol. V, pag. 70) di S. Pietro, che porta la croce, queste notevoli parole:

Καὶ τῆς ἀρχῆς τὸ σύμβολον ἐπὶ τὸν ὦμον φέρει
Σὺν τῷ σταυρῷ, βασιλικῶς, εἰς ὕψος ἠγερμένου

Nè poi la Scrittura santa manca di riscontri del simbolico senso di portar sulle spalle: perocchè noi leggiamo così significarsi il regno, anche quando si rappresenta sotto l'allegoria delle chiavi. « Io darò a Ioachim, dice Iddio, la chiave della casa di David a portare sull'omero suo » (ISAI. XXII, 22: cf. EUSEB. CAESAR. in *h. l.*); il qual senso della chiave data a Pietro, nella esegesi sull'Apocalisse edita dal Cramer, capo III, versicolo 8, pagina 224, è assai ben espresso nelle parole, che però qui riportar mi conviene a disteso: « Chiama la potestà col nome di chiave: perocchè colui che apre e chiude è quegli a cui si affida la casa: e ciò chiaramente s'impara dagli Evangelii, nei quali si legge che Cristo disse a Pietro: io ti darò le chiavi del regno dei cieli »: *Κλεῖδα τὴν ἐξουσίαν κάλει· ὁ γὰρ ἔχων ἐξουσίαν κλεῖσαι καὶ ἀνοῖξαι τὸν οἶκον, οὗτος καὶ τὸν οἶκον πεπίστευται, καὶ τοῦτο σαφέστερον ἐν εὐαγγελίοις ἔστι μαθεῖν, ἀφ' ὧν πρὸς τὸν Πέτρον φησὶν ὁ Χριστός· καὶ δώσω σοι τὰς κλεῖς τῆς βασιλείας τῶν οὐρανῶν.* Di maniera che dagli allegati testi è chiaro, che la croce portata sull'omero da Pietro è una certa insegna della potestà conferitagli da Cristo sopra la Chiesa, non meno che le chiavi che in altri monumenti Cristo gli pone nel seno del pallio, come qui il volume. Le quali significazioni meglio ancora si confermano dall'opposto confronto di Paolo, che è qui posto incontro a S. Pietro in atto di parlare con Cristo. Imperocchè essendo ad ambedue gli Apostoli comune la missione di evangelizzare, non è pertanto comune il portar l'insegna del nuovo regno, nè la consegna del volume, cioè la potestà di governare la Chiesa; ma questa si dà solo a Pietro, che da Cristo riceve e 'l diploma e lo scettro reale, o sia il *signum novi Testamenti*, come l'appella S. Agostino (*Serm.* CLX, 6); laddove a S. Paolo, e in persona sua specialmente, agli Apostoli, non altro si affida se non la special missione di predicare. Opportunamente S. Sofronio Gerosolimitano scrive nell'Omelia recitata in lode dei due santi Apostoli Pietro e Paolo, che Iddio compartì loro la grazia dell'Apostolato contemperandola alla condizione di modo, che non fosse distrutta nè la disuguale dignità di ciascuno, nè l'ordine della gerarchia (ed. MAI, *Script. vet.* tom. X, pag. 2): *Χάριν ἀποστολῆς αὐτοῖς κατέμερισε συναριθμουμένην μὲν αὐτῶν τῇ ποσότητι, οὐ διαιροῦσαν δὲ αὐτῶν τὸ ἀξίωμα, οὔτε τὴν τάξιν συγχέουσαν· ἀλλ' ἐν τῇ ἑνότητι τῆς ἀποστολικῆς τάξεως τηροῦσαν διάφορον.* E però S. Leone, dividendo la solennità fin allora unita dei due Apostoli in due giorni consecutivi, a S. Paolo assegnò il giorno seguente, dandone per ragione il Principato del primo (*Serm.* CI): *Oportebat ut eius, qui principatum meruit adipisci apostolatus, prius celebraretur festivitas, hodie vero doctoris gentium et mundi totius illuminatoris natalitia colimus.*

Non ho ancor detto dei sette rivi che sgorgano dalle radici del monte, ove è Cristo. In prima egli è evidente che queste acque rappresentano quelle che scaturirono dalla pietra del deserto, il cui senso sacramentale è notissimo. La sola novità è il vederle qui divise in sette rivi, il che non può essersi fatto se non per un significato misterioso. Da poi che avendo Cristo nelle acque del battesimo, già da lui consecrate nel Giordano, trasfusa la virtù santificatrice dello Spirito Santo, che per quello trasfonde in noi, operando la rigenerazione (S. CYR. HIEROS. XVII, 9); non può cader dubbio, che i sette rivi della roccia non debbano simboleggiare questi doni dello Spirito Santo, che la santa Scrittura col numero settenario significa (ISAI. XI, 2, 3), quando ne vuol dimostrare la pienezza (S. HILAR. *in* Ps. 118, *litt.* 21, 5).

Nel compartimento inferiore di nuovo il monte, di nuovo le acque, ma queste divise in quattro rivi, sebbene derivanti da un sol fonte, e portano il nome IORDANES, in simil guisa che nel musaico dei SS. Cosma e Damiano e nelle pitture del cimitero dei SS. Pietro e Marcellino, ove è abbreviato, IORDAS. Il Salvatore è simboleggiato nell'ariete (Cf. AUGUST. *Sermo* III, *De tentat. Abrahae*, 8), la Chiesa dei credenti, negli agnelli, i quali si raccolgono intorno a lui dalla Sinagoga e dalla Gentilità per bere le acque, che docciano dalla fonte di vita, e sono i quattro Vangeli, o sia la dottrina celeste della rigenerazione. Giova qui ricordare un bel tratto di S. Aldhelmo, che ne espone i mistici sensi (*Poema de aris b. M. et XII Apostol. dedic.* XI):

Fontis designat Salvator iure figuram
De quo quadrifluis decurrunt flumina rivis.
Quatuor ut quondam nascentis origine saecli
Limpida per latum fluxerunt flumina mundum,
Quae rubros flores et prata virentia glebis
Gurgitibus puris et glauco rore rigabant.
Sic doctrina Dei fluxit de fonte quaterno
Arida divinis irrorans corda scatebris.

Queste acque medesime, delle quali parla il Profeta Isaia (cap. XXXV, 2), sono i rivi del Giordano, scrive Eusebio di Cesarea *(in h. loc.)*, onde poc' anzi è detto: « ed esulterà il deserto del Giordano », con che significava il lavacro della rigenerazione e 'l mistero del Testamento nuovo; pei rivi poi la dottrina evangelica: Τὸ μὲν οὖν ὕδωρ αὐτὸ ἦν ἐκεῖνο τὸ τοῦ Ἰορδάνου· διὰ [illegible] μόνου πρῶτον [illegible] ἀφθονώτατα τὰ ἔρημα τοῦ Ἰορδάνου· δι' οὗ καὶ [illegible] τὸ λουτρὸν τῆς παλιγγενεσίας καὶ τὸ τῆς καινῆς διαθήκης μυστήριον· τὰ δ' ῥεῖθρα (= πηγὴ ὕδατος) τοὺς εὐαγγελικοὺς ἐδήλου λόγους. Il bere della pietra, nota S. Agostino *(Serm. XCII, feria 6 post tert. dom. quadr.)*, val quanto dire ricevere i Sacramenti di Cristo: *postea quam quisque de petra biberit, idest Christi sacramenta susceperit.* Noi, dice Tertulliano (*adv. Iud.* 13), bevendo l'acqua del battesimo fummo per la fede in Cristo richiamati in vita: *aquam baptismatis potantes, fide quae est in Christo, reviximus.* Adunque i quattro rivi che sgorgano dai fianchi della pietra sono i quattro Evangelii, o sia la predicazione della dottrina di Cristo. Questi, scorrendo per luoghi in pria deserti, abbeverarono i popoli, e li rigenerarono pel battesimo (Cyprian. *ad Caecil.* ep. LXIII, cap. 8). A queste acque, che sgorgano dal monte, l'autore della pittura diè l'appellazione di Giordano, dacchè le acque furono santificate dal battesimo di Cristo in quel fiume; *baptizato Christo, idest santificante aquas in suo baptismate* (Tertull. *adv. Iud.* cap. 8): *aquis ipsis*, scrive S. Ilario (*in* Psalm. 65, 11) *baptismo Domini consecratis:* e S. Massimo di Torino (*Hom.* 22): *omnibus aquis benedictionem dedit, quando in Iordanis alveum descendit.* Odasi anche Sedulio, che ripete questi sensi (II, vers. 159 segg.) dicendo di Cristo:

Sanctoque liquentes
Corpore mundavit latices, lymphasque bearit
Gurgitis et propriis sacravit flumina membris.

Veggasi anche il Nazianzeno *in sancta lumina;* S. Basilio di Seleucia (*Hom.* 2, pag. 160; 27, pag. 289, ed. 1596); e finalmente l'anonimo autore dell'Omelia, un cui frammento ci ha dato il Tischendorf negli *Anecdota*, pagina 10: Τὴν ἡμῶν κάθαρσιν καθαίρεται ἐν τῷ Ἰορδάνῃ ὁ μόνος καθαρὸς καὶ ἀκήρατος ἁγνάζ(ων) ἡμᾶς καὶ τὰ ὕδατα. Questa applicazione divenne perciò tanto solenne, che gli Alessandrini denominarono Giordano ogni festa battesimale. Lo insegna il santo Patriarca di Gerusalemme Sofronio (*De mirab. SS. Cyri et Ioannis*, pag. 436, ed. Mai): *Surgens pretiosum Iordanem ingredere; hoc enim nomine Alexandrini sacri baptismatis piscinam significant, eo quod Christus Dominus noster ad purgationem nostri sit in Iordane flumine baptizatus.* Onde nel senso medesimo deve intendersi Prudenzio (*Cathem.* h. II, 61, segg.):

Durare nos tales iube
Quales remotis sordibus
Nitere pridem iusseras
Iordane tinctos flumine.

E Paulino Petrocoriense nella Vita di S. Martino (IV, 253):

Altera pocla decent homines Iordane renatos.

Al luogo di S. Sofronio aggiungo il testimonio di Severo Antiocheno (Mai, *Script. vet.* tom. IX, pagg. 732, 740, 741), il quale chiama terra del deserto la Gentilità senza Legge e senza Profeti, e dice che Cristo è la fonte del Giordano, donde scorrono i rivi della vita, cioè le acque vivificatrici del battesimo. Indi i rigenerati in quelle acque diconsi figliuoli dell'ariete, ossia di Cristo, e si chiamano agnelli da Isaia, come ben nota Eusebio di Cesarea (*in* Isai. XL, 11): ἄρνας τοὺς ἀρτιγενεῖς καὶ ἐν Χριστῷ ἀναγεννωμένους δηλοῖ. Le linguette soprastanti agli agnelli sono i mirabili doni dello Spirito Santo diffusi sopra i discepoli di Cristo (cf. Barnabae *Ep.* I) nella rigenerazione.

L'autore delle Caratteristiche dei Santi, che è il P. Carlo Cahier, stima che in questo vetro si rappresenti un doppio tipo della Chiesa (*Caractéristiques des Saints dans l'art populaire*, Paris 1867, pag. 21), in prima con Cristo e i due Apostoli, in secondo luogo col montone e le pecore, stando Cristo e il montone, che il simboleggia, ugualmente sopra il monte, dal quale sgorgano le quattro correnti di acque. Egli trova perciò, che la mia spiegazione non è del tutto compiuta. Ma parmi s'inganni: dappoichè nel piano superiore è rappresentata la instituzione della Chiesa insegnante, e nell'inferiore l'aggregazione dei credenti venuti dalla Sinagoga e dal paganesimo nell'ovile di Cristo. Egli non ben si appone anche quando scrive: *Ailleurs on voit souvent les agneaux s'abreuver aux sources du Sauveur:* perocchè tal rappresentanza, che egli dice frequente, non ha finora esempio veruno.

7. Nella Biblioteca Vaticana. Si è conservata solo una piccola parte delle figure dei SS. Pietro e Paolo: a quella di S. Pietro è aggiunta la epigrafe PETRVS. Questi è rappresentato a fronte calva. Laddove S. Paolo apparisce chiomato. Nel mezzo è dipinta una piccola figura, che è facile pei confronti credere del Redentore. Le cui braccia distese sopra d'essi e le mani aperte, non altrimenti che alla Tavola XXIII, figure 4 e 7, dinotano protezione, secondo che si legge (Ps. CV, 26): *Elevavit manum suam super eos;* e ancora (CXXXVII, 7): *Extendisti manum tuam*, e (CXXXVIII, 5): *posuisti super me manum tuam;* inoltre significano i doni e le grazie diffuse nell'anima (Ps. CIII, 28): *Aperiente manum tuam omnia implebuntur bonitate* (Ps. CLIII, 16): *Aperis tu manum tuam et imples omne animal benedictione.* La epigrafe scritta in giro, supplita nei due luoghi, dove è monca, legge: *dig*NITAS AMICORVM *pi*E ZES*es cum tuis omnib*VS BIBAS.

8. Nella Vaticana. Rappresenta questo vetro i due SS. Apostoli, contrassegnati dei loro nomi, PETRVS, PAVLVS, dei

quali S. Pietro è calvo ed ha corta barba, S. Paolo invece ha capelli sulla fronte e al mento barba folta e aguzza. Ambedue portano involto nel mantello tutto il lato sinistro ed il fianco destro, lasciando libera la destra, che in S. Pietro è atteggiata al discorso, in S. Paolo è aperta e dimessa. In mezzo è dipinto un volume. L'artefice ha ornato gran parte del contorno interiore di veli e festoni, e tra festoni ha sospeso tre vasi, due d'essi di graziosa forma, e in fine un tale ornato che rassomiglia ad un bel grappolo. Il Cavedoni (pag. 17) pensa che i SS. Apostoli stiano in una sala di convito, simbolo del convito celeste.

9. Nella Biblioteca Vaticana. Chi cerca il Perret (tav. XXX, n. 9 del vol. IV), non potrà persuadersi, che sia ivi ritratta la pittura del nostro vetro. Pur nondimeno è questo il vetro vaticano copiato dall'originale. Io l'ho collocato qui pel riscontro del monogramma chiuso nel cerchio, siccome nella figura 3. Il personaggio che è a sinistra eleva la mano verso il nome di Cristo. L'altro personaggio incontro a lui era atteggiato nel medesimo modo. Ciò si deduce dall'atteggiamento della mano destra, che sola rimane, aperta e spiegata come quella del primo, che riesce parimente al di sotto del monogramma.

TAVOLA CLXXXI.

1. Nella Biblioteca Vaticana. I due busti dei SS. Pietro e Paolo, PETRVS, PAVLVS, hanno forme atletiche, corti capelli e barba lunga e liscia: e sono in atto di parlare, avendo il braccio destro involto nel pallio. La piccola figura del Redentore, accompagnata dalla epigrafe CRISTVS, gl'incorona. Della leggenda che correva intorno resta soltanto: CVM TVIS FELICITER ZESES.

2. Nella Biblioteca Vaticana. Lo descrive il Fabretti (*Inscr. antiq.* pag. 593), lo stampa poi il Buonarruoti (tav. XV, 1). S. Pietro è figurato a fronte calva, S. Paolo invece è chiomato, ma ambedue hanno capelli corti; le loro barbe sono di uguale lunghezza e figura. Dietro il capo di S. Pietro è scritto PETRVS; ma il nome PAVLVS si legge erroneamente sopra la figura che rappresenta il Redentore che li corona. Di sotto a questa figura è il monogramma. I due Apostoli hanno nella sinistra il volume, e le braccia involte nel pallio, con la mano destra atteggiata al discorso. Intorno si legge: DIGNITAS (1) AMICORVM PIE ZESES CVM TVIS OMNIBVS BIBE ET PROPINA. La frase *bibere et propinare* ricorda il costume civile di passare agli amici del convito la tazza dopo averne gustato. S. Zenone (I, *Tract.* V, 9) fa considerare alle donne cristiane che sposavano mariti pagani, quanto sconvenevol cosa fosse bere il vino offerto ai demonii, sorbendolo dalla tazza d'un marito pagano: *Reliquias poculi propinati lambendo labris exhauris, futurique haustus quasi quosdam, primitias auspicaris, totumque prorsus iniquitatis spiritum bibens concipis per maritum: infelix, iam plus in te est quam in templo remansit.*

3. Nel Museo di Firenze. Edito dall'Aringhi, II, 103, e dal Bottari, III, tavola CXCVII. I due ritratti dei SS. Pietro e Paolo assai si rassomigliano, non meno che la movenza data loro dall'artista, il quale ha ornato di globetti, o piuttosto di piccoli gioielli la stola, che porta al collo il santo Apostolo Pietro. Gesù nel mezzo li corona ambedue; i loro nomi sono PETRV EI PAVLVS, cioè *Petrus et Paulus.* Intorno è scritto, DIGNITAS AMICORVM VIVAS CVM TVIS FELICITER PIE.

4. Fu in Urbania presso i Conti Matarozzi, ora nel Museo Britannico. Inedito. I SS. Apostoli, PETRVS, PAVLVS, coronati da Cristo, hanno, come nella precedente pittura, le mani raccolte sotto il pallio, portano inoltre l'ὠμοφόριον, o stola, al collo, fermata sul petto da una fibula. Intorno è scritto: BICVLIVS DIGN*itas a*MICORVM VIVAS PIE ZESES. Nei loro volti non vi ha differenza alcuna di carattere. Le due corone tenute in mano dal Salvatore sono gemmate. Gesù Cristo ha capelli discriminati sulla fronte, lunghi ed inanellati sugli omeri.

5. Nella Biblioteca Vaticana. Perret, XXXIII, 93. S. Paolo alla destra di S. Pietro colla epigrafe a ciascuno, PAVLVS, PETRVS. Le loro sembianze sono simili e ancora il gesto,

(1) Tardi mi avvedo, che l'incisore ha qui erroneamente scritto DIONITAS in luogo di DIGNITAS, come veramente stampa il Buonarruoti.

avendo ambedue le mani involte nel pallio: Gesù, cinto del nimbo, li corona: intorno è scritto: DIGNITAS AMICORVM VIVAS CVM TVIS ZESES. Dal collo dei due Apostoli discende un breve panno, che viene affibbiato sul petto. La fibula ha qui figura rotonda, ed è simile ad una borchia di metallo con soprassalto.

Lo stesso ornamento, che vediamo sulla stola portata dal S. Pietro del vetro 3, si rivede sulla stola della Vibia, che io sospettai già sacerdotessa primaria nel collegio dei Mitriaci di Roma, addetti al culto di Sabazio e Venere (*Mystèr. du Syncrétisme Phrygien*, pag. 16. Questo ὠμοφόριον e questa στολή altro non sono che il pallio latino, portato dai soli Vescovi; onde S. Niceforo negli Antirretici (pag. 307, ed. PITRA) toglie argomento per provare che il Beato Magnete, perchè così dipinto dagli antichi, era di tal dignità rivestito, scrivendo: la pittura dimostra costui vestito della stola sacerdotale, come vediamo spesso in altre tavole essere decorosamente dipinto: *στολὴν ἱέρεως τοῦτον ἀμπεχόμενον ὑποφαίνει, καθὰ δὴ πολλαχοῦ καὶ ἑτέραις δέλτοις ἀναστρεφόμενον εὐπρεπῶς τῶν ἁγίων ζωγραφίᾳ ἴδομεν.*

6. Nel Museo Olivieri di Pesaro. Edito dall'Olivieri (*Di alc. antich. crist.* tav. II). Rappresentansi i due SS Apostoli col loro nome, PET*r*VS, PAVLVS, coronati da Cristo. Hanno ambedue fattezze, capelli e barba somiglianti.

7. Frammento edito dal De Rossi (*Bull. Arch. Crist.* 1872, IX, 8). Gesù incoronar doveva due Santi; rimane ora la sola mano destra; la sinistra coll'altra corona è perita. Notisi il nimbo che cinge il capo del Redentore.

8. In questo frammento, che fu già presso Depoletti, Cristo, CRIST*us*, coi capelli tagliati alla galilea, doveva coronare due Santi, ovvero esser seduto in mezzo dei Martiri.

TAVOLA CLXXXII.

1. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Perret alla tavola XXVI. Vien figurato il Redentore fra i due busti dei SS. Pietro e Paolo, accompagnati dalle loro leggende, PETRVS, PAVLVS. Il Redentore è in atto di coronarli.

2. Nella Vaticana. Stampato dal Buonarruoti, tavola XII, 1. I medesimi Santi, PETRVS, PAVLVS, con un volume nella sinistra, e colla destra atteggiati a parlare. Nel mezzo una corona ed un volume. Le due figure sono di prospetto; nè vi ha quasi differenza nelle fattezze loro.

3. Nella Biblioteca Vaticana. Pubblicato dal Buonarruoti, tavola XI, 2. I due Apostoli, PETRVS, PAVLVS, vòlti di prospetto, similissimi nelle sembianze e nella forma di vestire: portano entrambi al collo l' ὠμοφόριον: nel mezzo è una corona ed un volume. La pittura fingesi posta in un quadro, ai quattro lati esterni del quale è rappresentata una pianta simile al girifoglio.

4. Nella Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola XI, 2. Rappresenta i medesimi Apostoli, PETRVS, PAVLVS, di sembianze eguali, involti nel manto. Nel mezzo è una corona ed un volume: essi si riguardano.

5. Nel Museo di Firenze. Edito dall'Aringhi, II, pagina 403. Rappresenta le due figure dei SS. Pietro e Paolo, che si riguardano: dietro a ciascuna è scritto il proprio nome, PETRVS, PAVLVS. Essi portano al collo l'ὠμοφόριον: nel campo è dipinta una corona ed un volume. I loro volti e l'abbigliamento non differiscono.

6. Nella Biblioteca Vaticana. Pubblicato dal Buonarruoti, tavola X, 1. I ritratti dei due Apostoli, PETRVS, PAVLVS, che sono del tutto simili, come nei numeri 1, 3, 4, 5. Nella Tavola precedente ho raccolto quei vetri che pongono Gesù in mezzo ai due Apostoli, in atto di coronarli: qui invece ho collocato tutti quei che in quel medesimo luogo rappresentano la corona ed il volume. Apparisce poi chiaro dalla maniera del disegno, che questi secondi appartengono ad una medesima epoca, ed alcuni forse al medesimo artefice.

Un simile intero vetro era nel Museo Muselli ed ora è passato insieme con alcuni altri nel Museo di Verona. Vi si vedono i due busti dei SS. Apostoli, che si riguardano, e non hanno differenza di tipo: portano ambedue la stola, e accanto si leggono scritti i loro nomi: PETRVS, PAVLVS, nel mezzo v'è la corona; manca soltanto il volume.

TAVOLA CLXXXIII.

1. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola XI, 1. I due Santi PETRVS, PAVLVS, coll' ὠμοφόριον, a fibula quadrata: nel mezzo è un diadema, tre gemme ed un ramoscello.

2. Lo pubblicò il Buonarruoti, tavola XVI, 1, dalla copia comunicatagli dal Fabretti. I due Apostoli, PETRVS, PAVLVS, seggono sopra ricchi sedili guerniti di piumaccio: hanno ambedue il volume, e sono in atteggiamento di mutuo colloquio. S. Pietro è figurato con corta barba, e S. Paolo ha barba prolissa e fronte calva. Una corona di lauro è tra loro, con fiore in mezzo a tre petali o foglie.

3. Nella Biblioteca Vaticana. Figura questo piccolo vetro l'immagine di S. Pietro, PETRVS, imberbe, involto nel manto e colla stola.

4. Dall' originale in Urbania presso i Conti Matarozzi, ora nel Museo Britannico. Edito dal Sanclementi, *Numi selecti*, tavola XLI, 3. S. Paolo, PAVLVS, tiene nella sinistra un volume, ed ha la destra atteggiata al discorso; S. Pietro, PETRVS, è rappresentato col gesto di chi altrui comunica alcuna cosa. Ambidue poi seggono sopra subsellii: tra loro è figurata una corona di quercia, che ha nel mezzo forse un fiore, forse un ramoscello.

5. Nel Museo Britannico. Edito dal Perret, IV, XXI, 2. Rappresenta S. Paolo, PAVLVS, imberbe e involto nel pallio, colla sinistra atteggiata al discorso.

6. Stampato dal Boldetti a pagina 197, numero 8. Rappresenta questo vetro, forse ora perduto, i due Principi degli Apostoli: Paolo è alla sinistra di chi guarda, e Pietro alla destra: le leggende sovrapposte in due cartelli dicono: PAVLVS, PETRVS: ma la ristrettezza dello spazio ha costretto l' artista a fare più piccole e più serrate fra loro le lettere di questo secondo nome. Siede S. Pietro sopra una sedia con spalliera, ed ha in mano il volume; S. Paolo sta seduto sopra un semplice scanno, *subsellium*, ed è in atto di parlare: fra i due sedenti è il monogramma, dipinto non so se sopra un disco, o piuttosto chiuso in un cerchio. Altra novità si è di vedere il volume in mano a S. Pietro soltanto, ed accanto a S. Paolo un armario della forma data al φαινόλης o φαιλόνης, che voglia dirsi. Il Cavedoni pensa (pag. 18), che Paolo non sia atteggiato al parlare, ma tocchi devotamente, ovvero sostenga il nome di Gesù; ma egli s'inganna. Nota si è l'opinione dei dotti intorno al φαιλόνης nel passo di S. Paolo (AD TIM. II, 4, 13): τὸν φαιλόνην ὃν ἀπέλιπον ἐν Τρωάδι φέρε: *Penulam, quam reliqui Troade, affer.* Le glosse coisliniane del nuovo Testamento, trascritte dallo Schleusner, al numero XXVII avvertono: Φελόνην, ἱμάτιον λέγει· οἱ δὲ γλωσσόκομον ἐν ᾧ ἔκειτο τὰ βιβλία, ἃ ἔδει ἀποδημοῦντα αὐτὸν πιστοῖς παραδίδοσθαι, ἵν' ἔχωσιν εἰς διδασκαλίαν ἀντ' αὐτοῦ.

Una somigliantissima forma di armadietto ci si fa vedere anche altrove (*Vetri*, XXXIII, 1), ed è noto che i volumi solevano custodirsi nelle loro fodere, e che queste custodiette erano talvolta di avorio. S. Ambrogio paragona Valentiniano ad una custodietta d'avorio che racchiudesse le Scritture *(De obitu Valentiniani): Venter eius pyxis eburnea, qui reciperet oracula Scripturarum.* I due Santi non furono cinti del nimbo, come li rappresenta il Boldetti; e può argomentarsi dal frammento bartoldiano ora nel Museo di Berlino, che mi sembra verosimilmente l'avanzo del medesimo, o almeno uscito dalla stessa scuola. In esso (n. 6 *a*) il nome PAVL*us* è di carattere anche maggiore del PETR*us* sottoposto, e vedesi un segmento del cerchio che chiudeva intorno il monogramma, e rimane parte delle testa di S. Paolo, che non ha nimbo.

7. Nel Museo Britannico. Rappresenta l'imagine di S. Paolo, PAVLVS, posta quasi di prospetto e guardante a sinistra.

8. Anche questo vetro, siccome quello del numero 6, viene dal Boldetti, pagina 197, numero 8; e noi avremmo desiderato che l'originale fosse arrivato fino a noi, o che il Boldetti ce ne avesse trasmessa una copia migliore. I due santi Apostoli vi sono rappresentati imberbi e assai giovani. S. Pietro, come ci avvisa la soprascritta, PETRVS, siede involto nel mantello, con in mano un volume: l'atteggiamento di S. Paolo, PAVLVS poco differisce dal gesto che fa nella figura del numero 6. In mezzo ai due Santi è dipinta una corona di alloro, con bandelle pendenti: dentro di questa vedesi delineato il monogramma. L'epigrafe che corre intorno alla pittura legge: DIGNITAS · AMICORVM · VIVAS · CVN · TVIS · FELICITER · ZESES.

Tra i vetri cimiteriali dispersi debbo noverare quello che possedette già il Dodwel, secondo che risulta dalla *Notice sur le Musée Dodwel*, Rome 1837: perocchè a pagina 44, numero 26, ivi è descritto un vetro rotondo con le immagini dei Santi Pietro e Paolo, e la leggenda, PETRVS, PAVLVS. Seggono essi sopra di un subsellio, che il Borghesi, autore di quel catalogo, disse erroneamente triclinio.

TAVOLA CLXXXIV.

1. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Perret, IV, tav. XXIV, 26. Sono figurati i due Apostoli Pietro e Paolo coi loro nomi soprapposti, PETRVS, PAVLVS, sedenti sui subsellii: hanno poi ambedue capelli e barba uguali, la sinistra involta nel pallio, e tengono un volume, del quale S. Paolo si serve per appoggio della destra; ma S. Pietro lo eleva, mostrandolo al suo consorte nell'Apostolato. Ai quattro lati esterni sono dipinti altrettanti volumi. Sembra espresso il momento, nel quale conferiscono insieme il ministero loro affidato della divina parola.

2. Nella Vaticana. Ripete qui il pittore i due Santi Apostoli, sedenti però sopra panche ed in colloquio, ma senza il volume. Il nome PAVLVS è anteposto a PETRVS nell'epigrafe soprascritta: di sotto è dipinto il monogramma chiuso in cerchio: i due Apostoli sono imberbi ed hanno capelli.

3. Edito dal Boldetti, pagina 514, numero 72, dalla parte del rovescio (PERRET, IV, XXIX, 72). I due Apostoli sedenti e coronati da Cristo. Dei loro nomi leggiamo soltanto superstite la finale RVS e l'iniziale P, che si suppliscono *Pet*RVS P*aulus;* la figura di mezzo, disegnata certo assai male, ha sopra scritto CRITVS invece di *Cristus.* Intorno corre una leggenda, della quale manca qualche parola, che si può facilmente supplire al confronto delle forme consimili: HILARIS *vivas cu*M TVIS OMNIBV*s* FELICITER SEMPER IM PACE DEI *zeses.*

4. Nel Museo di Firenze. Edito dall'Aringhi, II, pagina 403; dal Foggini, *De romano itin. divi Petri,* pagina 458, II; dal Bottari, III, CXCVII. È uno dei più bei vetri che ci dipingono i santi Apostoli Pietro e Paolo. In entrambi v'è sufficiente forza di stile e correzione di disegno: nulladimeno i partiti delle pieghe sentono della decadenza; ma i due subsellii, che hanno piumaccio, portano attorno un bel lavoro di greca a meandro, ed hanno piedi terminati a zampa di leone (1). I nomi scritti sono PETRVS, PAVLVS, e nel mezzo v'è dipinta una corona, che sembra di quercia, con lemnisci o sian fettucce pendenti: nell'interno della corona è figurato il monogramma. S. Pietro ha barba acuta e capelli corti, S. Paolo è rappresentato con la fronte calva e in aria di contegno: l'artista volle esprimerli occupati tra loro di una discussione assai grave (Cf. GAL. II, 11-16).

5. Nella Vaticana. Altro vetro assai simile, se pure non è lo stesso, vedilo stampato dal Boldetti a pagina 202, numero 23. Lo dà egli intero e con questa descrizione: Uno tiene un volume in ambedue le mani in atto di porgerne uno all'altra figura. Il Buonarruoti, a pagina 82, scrive di averne avuto un disegno di pittura in cui i Principi degli Apostoli sono fatti a sedere, e ciascheduno di essi sostiene con una mano un volume, che torna loro nel mezzo. Dice dipoi di non averlo inserito nella sua opera, perchè non gli parve che esso, qual era presso di lui, fosse finito, e non sapendo donde era preso e dove fosse l'originale, non poteva farlo riscontrare. Nel mio disegno Paolo è quegli che tiene il volume elevato nella destra, e forse lo ha ricevuto da S Pietro: l'epigrafe legge, come quella del Boldetti, PETRVS ET PAVLVS. Il disegno non manca di grazia e di correzione: gli Apostoli portano i sandali e seggono sul subsellio. È poi notevole in questo vetro, che la tunica di S. Pietro vi si rappresenti colle maniche, e queste ancora strette e fino ai polsi. Negli Atti apocrifi de' SS. Pietro e Paolo (ed. TISCHENDORF, Lipsiae 1851, pag. 48) si racconta che egli nascose i due frammenti di pane nelle maniche: ἐν τοῖς χειριδίοις ἐσώρευσεν. Onde deduciamo, che v'era ancora questa tradizione intorno agli abiti degli Apostoli, che in ciò si conformavano al costume degli orientali.

(1) Le sedie, che avevano i loro piedi incrociati e mobili attorno ad un perno e sovente terminati a zampa di leone, dicevansi dai Greci ὀκλαδίαι. Le panchette semplici, o scanni, sono da Platone appellate σκολύθρια (*in Euthydemo.* Cf. POLLUCE, *Onom.* III, 90, e ivi le note). Ma le sedie o panchette della forma sopradetta e coi piedi fissi, sono più propriamente appellate δίφροι e θρανία, e dai Romani *sellae,* e *scamna.*

TAVOLA CLXXXV.

1. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Bosio, pagina 509, VI (Bottari, III, 138), ma a rovescio. Rappresenta due figure di prospetto, l'una all'altra rivolta: nel campo sono figurati tre fiori, e nell'alto un diadema. Non è difficile riconoscere alla tunica o al pallio due Apostoli, ovvero uomini apostolici; ma non abbiamo finora confronto bastevole a determinare i nomi dei soggetti.

2. Nel Museo Britannico. Frammento insigne di vetro, che rappresenta S. Pietro, PET*rus*, sedente sopra un bisellio, tutto raccolto nel pallio, e con la destra appoggiata ad un volume. Davanti a lui rimane un avanzo della figura muliebre rappresentata in piedi e facilmente orante: sopra della stola o veste femminile volge il pallio, ed appare il lembo di un *flammeum* a questo sovrapposto, e che può agevolmente supporsi averle coperto il capo. Una scena a questa somigliante si vede graffita sopra una tavoletta di marmo (Perret, V, xxii, 38); manca però il nome della figura sedente. Per quanto può valere la conghiettura, che qui sia figurata alcuna delle sante donne che ebbero peculiare relazione con S. Pietro, sia la vergine Petronilla (V. il Sollerio, *Martyr.* Usuardi, pag. 306 ai 31 maggio), siano le Sante Pudenziana o Prassede, presso le quali sì lungamente dimorò, io credo più verosimile che vi sia rappresentata la Chiesa. Simili rappresentanze ne offrono i marmi, fra i quali è notevolissimo quel sarcofago del Museo Lateranense, ove un personaggio siede e legge un volume. Innanzi a lui sta una donna orante con un fascio di volumi da piedi, e accanto a lei vedesi un uomo vestito di solo pallio e alla esomide, che ha in mano un volume. Dietro la sedia è un'altra donna, con la destra elevata a modo di orante, e con volume nella sinistra.

3. Stampato dal Boldetti nelle *Osservazioni.* ZESVS CRISTVS; il Redentore in atto di coronare due Santi, che sono figurati in busto. Non è da fidarsi di un tal disegno, nè quanto alla figura barbata di Cristo, nè quanto al nimbo, che è soltanto espresso in una delle due imagini dei Santi.

4. Nella Vaticana. Piccola figura sedente sopra una cattedra: un lembo del pallio onde s'involge le si rovescia dal lato destro: sembra che abbia un volume in mano svolto e ravvicinatene le due estremità, che non sono appieno svolte; essa è imberbe e chiomata. Davanti viene figurata una corona con fettucce o lemnisci pendenti a svolazzo. Parmi figura di Cristo sedente in cattedra.

5. Nella Vaticana. La tazza, ove era questo dipinto, fu trovata dal Boldetti nel cimitero di Callisto (vedi *Osserv.* a pag. 189), ma egli ne fe' disegnare a pagina 192, numero 2, la sola rappresentanza, e questa or ne rimane, essendo stata rotta la tazza, forse per introdurla al pari delle altre nelle teche preparate, ove tuttavia si custodiscono. Rappresenta Gesù Cristo ornato del nimbo e ritto in piedi sopra un monte a tre creste. I due Apostoli PETRVS, PAVLVS sono ai suoi lati, e ragionano con lui. Era costume generale anche in Africa, ai tempi di S. Agostino, di dipingere sulle pareti Gesù in mezzo ai due Apostoli, siccome deduciamo da questo passo del santo Dottore (*De cons. evang.* I, 10): *Occurrit ei Petrus et Paulus, credo quod pluribus locis simul eos cum illo pictos viderunt... sic omnino errare illos qui Christum et apostolos eius non in sanctis codicibus sed in pictis parietibus quaesierunt.* Pare che l'artista abbia preso l'idea della scena dalla Trasfigurazione, sostituendo ad Enoc ed Elia i Principi degli Apostoli.

6. Nel Museo di Firenze. Figurina simile a quella del numero 4: ma il volume che tiene in mano è svolto, e un altro volume è dipinto in alto.

7. Nel Museo di Bologna. Usano i pittori dei vetri scrivere in primo luogo il nome del personaggio rappresentato a sinistra di chi guarda. Però qui vediamo il nome di PAVSVS, così erroneamente scritto in luogo di *Paulus*, precedere quello di CRITSVS, o sia *Cristus.* Alla Tavola 197, numeri 2, 8, troveremo in simil guisa il nome AGNE, antecedere quello della Madre di Dio, MARIA. Conviene poi ancora osservare, che l'essere collocato a destra chi dovrebbe stare alla sinistra, significa l'onore che gli si fa da un personaggio maggiore di lui. Vedi il Buonarruoti, *Vetri,* pagina 160. Così leggiamo detto da Dio Padre all'Uomo Dio *Sede a dextris meis:* e la Chiesa sta anche alla destra di Dio: *Astitit regina a dextris tuis.* Quei pochi vetri che pongono S. Pietro alla sinistra di S. Paolo appartengono a questa classe, e vi appartengono ancora tutti quei vetri, nei quali le imagini dei mariti veggonsi dare la destra

alle loro mogli. Rappresentasi qui il Redentore sedente incontro a S. Paolo, come dichiara la leggenda sovrapposta. Nel mezzo ai due personaggi è un fiore.

8. Era nel Museo del Barone Recupero; ed è passato di poi presso il signor Wilshere. I due personaggi si chiamano VRSVS, DION. Nel Martirologio romano si fa menzione di un *Dion* il 6 luglio, martirizzato in Campania con S. Lucia e Rizio Varo ed altri diciassette; e un *Ursus* è nominato ai 23 di aprile nel Martirologio del Fiorentino, ed un altro *Ursus* Martire in Nicomedia è festeggiato il 20 gennaio: ma di un *Ursus* e di un *Dion* festeggiati a Roma non abbiamo notizia finora. Nel mezzo si ha una corona.

9. Trovato a capo di un loculo nel cimitero di Pretestato, l'anno 1849. Edito dal Perret, IV, XXIII, 21, dall'originale che è nella Biblioteca Vaticana tuttavia incrostato sulla calce, colla quale fu staccato dal loculo, e che porta impresso con un suggello cinque volte, PAVLI. Nei *Graffiti de Pompèi*, pubblicati da me a Parigi, pagina 7, ho dato un altro esempio d'impronta stampata con un suggello sull'intonico di una parete pompeiana ancor fresco; e nella Biblioteca Vallicelliana ho veduto un antico frammento di calce con la medesima impronta, PAVLI, trovato nel cimitero allora detto di Callisto. Siede questa figura sul subsellio, ed eleva la sinistra, tenendo la destra coperta dal pallio, che le lascia nuda la spalla e tutto il braccio

TAVOLA CLXXXVI.

1. Nel Museo Olivieri di Pesaro. Edito dall'Olivieri (*Di alcune antichità cristiane ecc.* tav III). E diviso in tre piani. Nel superiore sono figurati due busti imberbi, con a lato due volumi, e nel mezzo una corona ed un volume; dal collo pende loro sul petto l' ὠμοφόριον. Nel piano sottoposto stanno collocate tre figure giovanili e di tutta persona, in tunica e pallio, col volume e in atteggiamento di parlare, l'una dall'altra divise da colonne, alle quali sono attaccate le cortine. Del piano inferiore solo una parte è conservata, ove si leggono i nomi di PETRVS PAVLUS; rimanendo dipoi il posto per un terzo nome. Le due figure poste nel piano superiore rappresentano, sembra, i SS. Apostoli Pietro e Paolo.

2. In Urbania presso i signori Conti Matarozzi, ora nel Museo Britannico. Edito dal Sanclementi, *Numi selecti*, volume III, XLI, 1. Nel compartimento superiore si legge: PIE ZESES: vengono al disotto dipinte tre colonne, sulle quali passa un velo che fa seno tra gl'intercolunnii a modo di festone; sotto questo e fra le colonne sono rappresentati quattro personaggi imberbi, in tunica e pallio, col volume in mano ed in gesto da oratori. Al primo manca il nome, perchè il vetro è corrotto in quel luogo dall'ossido di piombo, ma facilmente si supplisce *Petrus:* segue di poi PAVLVS, in terzo luogo SVSTVS, in quarto luogo LAVRENTEVS, così scritto com'era pronunziato popolarmente. Nel piano di sotto sono dipinti tre busti d'uomini barbati e a fronte calva; quello di mezzo di prospetto, i due laterali di profilo e a lui rivolti. Variano ancora nella movenza: il personaggio che è collocato nel centro tiene un volume ed è atteggiato da oratore: gli altri due invece raccolgono in gruppo i lembi del pallio. Leggesi accanto alla figura prima a sinistra IPPOLITVS, accanto alla seconda CRISTVS, accanto alla terza TIMOTEVS; dal cui lato è posto un volume. E egli uno sbaglio l'aver denominato *Cristus* il personaggio mezzo calvo, barbato e di età assai adulta? o piuttosto è qui quel nome appellativo in luogo del proprio? Ignazio l'Antiocheno, chiamato per soprannome ὁ Χριστοφόρος (*Act. martyr.* c. V) non sarebbesi appellato Χριστός, nè verun altro, quantunque i cristiani si trovano appellati Χριστοι. E verosimile che l'artista volle rappresentar Cristo, ma il figurò barbato e mezzo calvo inavvedutamente, come i due vicini, ma non so approvare ciò che il Cavedoni (pag. 19) pensa, che sulla fronte di Cristo quella calvizie sia piuttosto tonsura. Ippolito qui e nella Tavola 194, 5, è in compagnia di Timoteo. Una terza volta si legge il nome d'Ippolito con Cipriano; ma non può dirsi con sicurezza qual dei due Ippoliti sia, se il Prete martirizzato con Ponziano e celebratissimo in Roma, ovvero il Vescovo e Martire, Padre della Chiesa. Una quarta volta sembra nominarsi un Ippolito col nome POLTVS, datoci dal Boldetti (V. Tav. 191, 5), ed è in compagnia di Vincenzo, che ebbe una Basilica in Porto. Prudenzio esorta il Vescovo Valeriano a celebrare fra le solennità quella d'Ippolito e di Cipriano (*Perist.* XI, 237-38). L'Ippolito dei vetri ora è unito con Cipriano, ora con Vincenzo, ora con Lorenzo, accanto alla cui Basilica era sepolto l'Ippolito di Roma (1), ora con

(1) Della festa di S. Ippolito e di S. Lorenzo, celebrata nel giorno medesimo, il Paciaudi (*De Balneis*, pag. 41, num. 2) ha raccolto la testimonianza dei Martirologi.

Timoteo Martire antiocheno, che festeggiavasi in Roma ai 22 di agosto con S. Ippolito martirizzato sotto l'imperatore Alessandro il giorno medesimo.

3. Nella Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola XXIII, 2. Busto virile senza barba, coi capelli corti e ricci. Porta il pallio e sopra di esso l' ὠμοφόριον.

4. Nel Museo di Firenze. Rappresenta nel piano superiore i due busti dei SS. Pietro e Paolo, colle leggende, PETRVS, PAVLVS. Sono poi imberbi, e portano al collo l' ὠμοφόριον. Nel sottoposto piano veggonsi tre intieri personaggi, separati da colonne ornate di cortine.

5. Nel Museo Kircheriano. Figura imberbe nel centro, intorno gl' interi personaggi *pau*LVS, TIMO*teus* SILVANVS, separati l'un dall'altro per mezzo di grandi volumi. Il Timoteo e 'l Silvano congiunti a Paolo potrebbero essere i due compagni del Dottore delle genti. Nel Martirologio di Adone, ai 13 di luglio, si legge: *Apud Macedoniam natalis Sancti Sileae Apostoli.* Altri codici leggono *Silae.* Il Rosweido annota: *Sileam seu melius Silam, aut si vis Silvanum. Silae* può sostenersi qual altra forma alessandrina, siccome *Demas* e *Demeas, Soteas* e *Sotas,* essendo anzi perciò taluni nomi segnati dell' accento circonflesso, perchè derivano dalla contrazione del nome in *eas.* Negli ATTI è scritto Σίλας (XV, 22; XVI, 19, 25, 29, ecc.) nelle EPISTOLE Σιλουανός (II COR. I, c. 9; I THESS. I ec.) e convengono gl'interpreti, che è la medesima persona. Per simil guisa uno dei figli di S. Felicita si chiama Silvano, o Silano indistintamente. Vedasi il frammento di calendario edito dal Bucher, ove si legge *Silvani.* Il Martirologio del Fiorentino lo chiama Silvano, ma il corbeiense Silano.

6. Pubblicato dall'Aringhi, II, pagina 680. Una tazza descrive il Boldetti di straordinaria grandezza, trovata da sè nel cimitero di Callisto, nel cui fondo non a oro ma con diversi colori delineata vedeasi una testa del Salvatore, che non potè disegnarsi, perchè essendo tutta la tazza fortemente incastrata nella calcina, andò in frammenti nel distaccarla (pag. 189). Questa nostra non è diversa quanto al soggetto, dandoci il busto di Gesù Cristo sul fondo del vaso. Il Redentore è vestito di tunica e coperto le spalle del pallio, ha il nimbo, e porta tagliati i capelli sulla fronte, e lunghi dietro le spalle e inanellati: di qua e di là sono dipinti due fiori a cinque foglie; attorno è scritto CRISTVS. Quanto alla lunga chioma ed inanellata nelle immagini di Gesù Cristo, vedi la Tavola seguente, numero 1.

7. Edito dal Boldetti a pagina 212, che lo dice trovato nel cimitero di Priscilla; dipoi dal Mamachi, *Antiq. crist.* volume III, pagina 76. Nel centro è figurato al rovescio il monogramma, terminato da due gemme e chiuso in una cornice quadrata. Dai quattro lati son disposti quattro busti, Pietro e Paolo, colle leggende PETRVS, SAVLVS, che si riguardano, Giusto e Dama, IVSTVS, DAMAS (tranne la lettera S, scritto al rovescio), che sono egualmente rivolti l'uno all'altro. La cornice, che rinchiude questi personaggi, forma un pentagono. Tutti sono imberbi, e somigliantisi nelle fattezze come nel vestito. Sospetto che siasi malamente letto e trascritto IVSTVS in vece di SVSTVS, che si trova altre volte in compagnia di Dama (1). Il disegno datoci dal Boldetti è assai mal fatto. Ond'è che non bisogna affidarsi a questo esempio del nome *Saulus,* che trovasi qui soltanto ed in altro vetro (tav. 180, 3) dello stesso Boldetti. Il nome *Damas* sembra accorciato da *Demetrius,* detto anche *Dameas* nel dialetto Alessandrino. S. Ignazio nella lettera ai Magneti fa lodevolissima menzione di un *Damas* (*Ep. ad Magnes.* II.): διὰ Δάμα τοῦ ἀξιοθέου, e in quella che scrisse agli Antiocheni (c. XIII) il nomina *Demas* Vescovo dei Magneti: ἀσπάζεται ὑμᾶς Δημᾶς ὁ Μαγνησίας ἐπίσκοπος, che chiama di poi *Damas* (*Ep. ad Heron.* VIII). Nel Martirologio del Fiorentino, ai 27 maggio, è nominato un S. Dama, il cui natale celebravasi in Africa: *In Africa natalis S. Damae.* Il Martirologio antuerpiense legge *Dami,* il corbeiense *Vaamae,* quello della Regina di Svezia *Damiae,* il che vale quanto *Dameae.*

8. Nel Kircheriano. Rappresenta Cristo nel centro, della qual figura rimane appena la spalla destra, e della leggenda a determinarlo le lettere CR. Intorno vedonsi figurati busti, dal collo dei quali scende ad unirsi sopra il petto una fascia di color rosso: una striscia orlata da due linee del medesimo colore viene portata dal santo Apostolo Paolo nella figura 9 di questa Tavola.

9. Nel Museo Kircheriano. Frammento della stessa natura e disegno che il precedente al numero 6. Nel centro però, la figura che rappresenta Gesù è intera e sedente sopra una cattedra, con spalliera terminata all'estremità da un ornato simile ad un fiore: la tunica di lui è addogata di porpora; il pallio di sotto al fianco destro gli rimonta sulla spalla sinistra. Della leggenda restano tre lettere *Crist*VS. D'intorno a questa figura centrale furono dipinti i busti dei Santi, ma di grandezza disuguale. Il S. Paolo determinato dalle sembianze, e dalle iniziali PA, perduto il resto, occupa uno spazio doppio, uguale a quello della figura opposta,

(1) Non rechi meraviglia se qui chiamo Dama quel medesimo che altrove dissi Damate. Perocchè questi nomi in *as* sogliono avere doppia flessione nel genitivo, dal quale si formano spesso i nominativi nella nostra lingua.

che perciò e per la caratteristica del cranio, sembra dover essere stato S. Pietro: fra l'una e l'altra sono collocate due piccole figure volte di prospetto; accanto alla prima leggiamo VLIA, che facilmente si supplisce *i*VLIA*nus*, nome noto per altri vetri.

Ignoti sono i tre personaggi di un frammento di vetro passato dal Museo Muselli nel Museo publico di Verona, insieme con alcuni altri, che all'uopo sono da me citati e descritti. Qui era nel mezzo una donna e ai due lati, ma divisi per una linea verticale, due uomini in tunica e pallio.

TAVOLA CLXXXVII.

1. In Urbania, ora nel Museo Britannico. Edito dal Sanclementi, *Numi selecti*, III, tavola XLVII, 9. In mezzo, in un riquadro, è figurato Cristo, CRISTVS, con capelli tagliati sulla fronte, ma che scendono inanellati e folti sulle spalle. Ai quattro angoli sono dipinte quattro mezze figure, senza alcun nome.

Non sono i vetri soltanto, ma le sculture dei sarcofagi altresì, che ci rappresentano talvolta il divin Salvatore con tale capigliatura; sopra il qual soggetto è d'uopo intrattenersi alquanto. Vi sarà taluno il quale, poichè si tratta di lunga zazzera data al Signor Nostro, subito penserà al nome che egli portava di Nazareno; ma questo sarebbe un errore, nel quale trovo essere caduto fra gli altri anche Niceforo Callisto (*H. Eccl.* I, VI, c. XV), che recita a tal luogo le parole della Scrittura (NUM. VI, 5; cf. IUDIC. XIII, 5): *novacula non transibit per caput eius*, le quali furono scritte a proposito dei Nazirei (1). Inoltre nei vetri che esaminiamo, questa falsa tradizione nè anche potrebbe aver luogo; perocchè gli si vedono chiaramente tagliati i capelli sulla fronte, e i Nazirei invece non li tagliavano in verun modo. L'unica acconciatura di capelli simile alla dipinta nei nostri vetri si è quella, che gli antichi chiamarono alla Tesèo, e che Plutarco nella vita di questo eroe così descrive: Ἐκείρατο τῆς κεφαλῆς τὰ πρόσθεν μόνον, ὥσπερ Ὅμηρος ἔφη τοὺς Ἄβαντας, καὶ τοῦτο τῆς κουρᾶς τὸ γένος Θησηῒς ὠνομάσθη δι' ἐκεῖνον.

Gli Abanti abitavano l'Eubea (2) e la Beozia. Dalla Eubea i Cureti di Calcide passarono in Etolia, siccome narra Archemaco euboico, e ivi furon detti Acarnani, perchè appunto non si tagliavano i capelli dell'occipite, ma erano ὀπισθόκομοι. I Peucezii e i Dauni imitarono questo medesimo costume, che io vedo introdotto, come accade delle mode, ancora fra i limitrofi Lucani, e li riconosco nella figura del sepolcro di Albanella presso Pesto, illustrato dal ch. Minervini (*Bull. arch. nap. n. s.* vol. IV, tav. IV). Indi sembra questa medesima moda ricevuta dagli Etruschi per qualche tempo; perocchè alcune figure del più antico stile fra i bronzi etruschi del Kircheriano sono tosate esattamente alla Teseide. Mi si domanderà come può essere stata questa un'acconciatura conveniente al costume ebreo, se questi popoli niun commercio ebbero nè cogli Abanti, ne coi popoli della Daunia? Io risponderò che, oltre ai popoli qui nominati, l'istesso costume dovevano usare i Misi e gli Arabi; perocchè Plutarco ne fa aperta testimonianza là, ove scrive, che gli Abanti non impararono già dai Misi nè dagli Arabi quella moda, ma il fecero essi, perocchè giovava loro, che erano ἀγχέμαχοι, cioè che combattevano da vicino.

(1) Quando gli antichi e i moderni hanno confuso il patronimico Nazareno', dinotante la patria, coll'appellativo 'Nazareno' dinotante la religiosa professione del nazareato, non hanno dicerto inteso di parlare del nazareato temporario, detto nazareato dei giorni, נזירי ימים, ma sì del nazareato perpetuo, detto il nazareato del tempo perpetuo, נזירי עלם. Nella Misna, trattato *Nazir*, c. I, sect. 2, s'insegna, che oltre alle due specie di nazareato ve ne fu una terza specie, detta dei Sansonei, e che fu proprio di questi non radersi mai, mentre i Nazareni perpetui alleggerivano la loro chioma ogni dodici mesi (V. GIUSTO GIAC. HAUKIO, *De Simsone Nazireo*, Altorf 1740, § XI). Credono poi di provarlo col passo di Samuele, II, XIV, 26: ma anche in questo caso la tradizione rabbinica non giova, perocchè non spiegherebbe la particolare tosatura del vetro che esaminiamo.

(2) Indi Filostrato volendo persuadere un giovanetto che si lasciasse crescere la chioma sulle spalle, scrive (*Ep.* 58)· che a detta di Omero così costumarono gli Eubei: Τῇ μὲν κεφαλῇ κόμα, καὶ μελέτω σοι τῶν βοστρύχων, ὡς τοὺς μὲν ταῖς παρειαῖς συγκαταβαίνειν ἠρέμα, τοὺς δὲ τοῖς ὤμοις ἐπικαθῆσθαι, καθάπερ φησὶν Ὅμηρος τοὺς Εὐβοεῖς ὄπισθεν κομᾶν (Cf. *Ep.* 16).

Or è da sapere che Nonno vi aggiunge ancora i Galilei, che egli chiama perciò *ὀπισθόκομοι μέροπες* (*Paraph. in* Ioann. cap. II).

> *Χριστὸς ὀπισθοκόμων μερόπων ξεινήτορι λαῷ*
> *Κλητὸς ἔην σύνδορπος* (1);

ed è questa la più probabile soluzione della difficoltà. Perocchè essendo Gesù Cristo Galileo, ed abitando ivi, sta bene che gli antichi pittori lo rappresentino talvolta secondo il costume del paese. Certo poi è, che l'uso di così figurarlo è assai antico. Di Cavade Re di Persia scrive Zaccaria Vescovo di Melitina (Assemani, *Bibl. orient.* II, cap. VII, pag. 58), che vide l'imagine di Cristo in Amida, che era dipinto a guisa di Galileo: *Cum Domini nostri Iesu, qui instar Galilaei depictus erat, imaginem cerneret.* Or quale altra spiegazione potrebbe darsi alle parole, *qui instar Galilaei depictus erat,* se non questa della tosatura propria di quel popolo? Dionigi Vossio sbaglia doppiamente nel commentario al libro di Maimonide *De idololatria* (edito l'anno 1668 al cap. XI, pag. 144) e perchè confonde la *ἐκτόρειος κουρά*, colla *θησηΐς*, e perchè interpreta la *κουρὰ ἐκτόρειος*, tosatura dei capelli dall'una orecchia all'altra: il che è proprio solo della tesea, avendo la ettorea questo di proprio, che i capelli si ravviavano sulla fronte, e si diffondevano alla cervice, laddove la tesea tagliava i capelli della fronte. Nei curiosi opuscoli di Eustazio il Tessalonicese, editi al 1831 dal Tafel a Francoforte sul Meno, è stampata una descrizione della presa di Tessalonica. Ivi Eustazio chiama a torto *ἐκτόρειος κουρὰ* quella tosatura che taglia attorno i capelli, e alla tesea quella che solo davanti: dappoichè riprendendo i Latini, che portavano le chiome tosate intorno, *κόμαι κύκλωθι τρόχαλαι*, e i quali egli perciò chiama per modo di dire, *ἀκρόκομοι*, scrive: *Οὐκ ἦ ἰδεῖν ἄνδρα εἴτε καὶ παῖδα, τύχης τῆς ὁμοίας, μὴ κουρίαν κατὰ κύκλον. ὁποία τις, οἶμαι, καὶ ἡ παροιμιαζομένη ἐκτόρειος κουρά, εἴτ' οὖν ἡ κατὰ Θησέα τὰ πρόσθια.* Ma i Latini di Eustazio, che tosavano i loro capelli, non avevano al certo nè i capelli ravviati sulla fronte, lunghi e sciolti alla cervice alla maniera di Ettore, nè tagliati sulla fronte, diffusi alla cervice alla maniera di Teseo, ma tagliati intorno intorno alla *τροχοκουρας*.

2. In Urbania, ora nel Museo Britannico. Edito dal Sanclementi, *Numi selecti*, vol. III, tavola XLVII, 7. Cristo, CRISTVS, è nel centro, vestito di tunica e coperto dal pallio. I suoi capelli sono tagliati sulla fronte, ma dietro alla cervice discendono lunghi e s'inanellano sul collo e sulle spalle. Intorno erano dipinte sei intere figure, una delle quali rimane tuttora, delle altre cinque restano gli avanzi. Queste figure sono separate dalle colonne che sostengono, quasi leggii (2), tavolette o sian cartelli coi manichi a coda di rondine, e ancor di questi non ci restano se non due frammenti.

3. Nella Vaticana, stampato dal Buonarruoti alla tavola XX, numero 1, il quale riputò qui rappresentarsi nel centro S. Felicita e d'intorno i sette suoi figliuoli Martiri (Vedi a pag. 140). Ma egli errò: perchè nel centro è figurato un personaggio virile con tunica e pallio e al collo l'*ὠμοφόριον* e un volume da ambo i lati. Altre sei pitture di personaggi vestiti al modo medesimo, con a lato ancor essi due volumi, l'uno a destra, l'altro a sinistra, sono collocati intorno negli scudi, e infine è rappresentato un settimo personaggio in tutta figura e con un volume nella destra, e le dita della sinistra composte nel gesto proprio degli oratori: nel campo sono quattro fiori, una corona e due ramoscelli.

4. Nel Museo Recupero. Rappresentasi nel fondo della scena una cattedra, o trono, e sopra di essa sedente il

(1) Questo luogo di Nonno vedo essersi oppugnato da Cristiano Wormio (*De corruptis antiq. Hebraeor., apud Tacitum et Martialem vestigiis*, Hafniae 1604, l. II, pag. 203). Crede egli che Nonno chiami i Galilei, *μέροπες ὀπισθόκομοι*, perchè confonde i Nazareni coi Galilei (intendendo per Nazareni gli *ἀφωρισμένοι*) e chiama i secondi *ὀπισθόκομοι*, siccome in altri luoghi gli dice *ἀκερσέκομοι*, e *τανυπλόκαμοι*. Che poi Nonno abbia confuso le due appellazioni, crede provarlo col verso: *Οὗτος Ἰουδαίων βασιλεὺς γαλιλαῖος Ἰησοῦς*, ove *γαλιλαῖος* sta, dice egli, invece di *Nazarenus*. Ma un sì grave abbaglio di confondere la nazione dei Galilei colla setta dei Nazareni non è credibile in quel dotto scrittore: d'altra parte *γαλιλαῖος* e *ναζαρηνός*, o *ναζωραῖος*, cioè originario di Nazaret, si possono a buon dritto usare l'uno per l'altro nel caso del verso citato, ove *Nazarenus* significherebbe nativo di Nazaret, che è città della Galilea. Ma il Wormio crede che Gesù sia detto Nazareno nella profezia citata da S. Matteo cap. II, perchè era *ἀφωρισμένος*, consecrato a Dio, e non perchè era di Nazaret; inoltre stabilisce la differenza di נזריים e נצרים, presi, dice egli, da Nonno per sinonomi: onde derivò il confondere i consecrati coi Nazareni (pagg. 201, 202). Questo scrittore si mostra persuaso malamente, che nel citato luogo di S. Matteo si alluda alla significazione di consecrato, e non a quella di nativo di Nazaret. Questa sua persuasione deriva certamente da ciò, che egli, come altri, crede ciecamente, che il nome di Nazaret siasi scritto נצרת Or l'Haukio ha ben provato, che questa scrittura si è introdotta dai Rabbini, per odio al nome di Cristo, perocchè הנצר, com'è tradotto da Aquila *ἰχῶρα*, o sia marcia, e נצירים trasportato dall'interprete caldeo e dal rabbino Salomone, *cadaveri custoditi dai maghi per averne risposta*, danno due sensi ignominiosi. S. Girolamo (*Epist. ad Pammach.*) al certo, quando ravvisava nel capo XI d'Isaia il luogo avuto in mira da S. Matteo (cap. II, vers. 23): *Quoniam Nazarenus vocabitur*; doveva esser convinto che Nazaret si scriveva col *zain*, come ivi נזרת, *corona*, nome d'altra parte ben convenevole ad una piccola città, che *corona* la cima di una collinetta, ove è situata. Veggasi Giusto Giacomo Haukio, *De Simsone Naziraeo*, Altorfii 1740, § XI (Cf. Spencer, *De leg. Hebr.* l. II, cap. 12, pag. 312).

(2) Nel frontespizio delle *Picturae antiquae cod. virgil.* Romae 1835, edito dal Card. Mai, è rappresentato il poeta Virgilio in atto di sedere, e davanti a lui vedesi un leggio il quale è sostenuto dal suo piede, a cui è stata data la forma di colonnetta.

Figliuolo di Dio, CRISTVS, in giovanili sembianze, con larga tunica distinta da una striscia di nero panno, e con ampio manto che gli passa sotto al braccio destro, e risale sull'omero sinistro: i due lembi visibili portano dipinta la lettera ⌶. Attorno al Redentore sono in subsellii e cattedre seduti alcuni santi Martiri, dei quali rimangono otto; almeno di questi possiamo esser certi, perocchè, o interi e coi loro nomi, ovvero in parte negli avanzi. I quattro di mezzo sono TIMOTEVS, SVSTVS, SIMON, FLORVS, Timoteo guarda Simone che è in colloquio con Floro; Sisto è rivolto ad altro personaggio, del quale ignoriamo il nome. Tutti, tranne Simone e Floro, hanno un volume in mano; sul lembo del pallio di soli tre veggonsi dipinte lettere o segni: Cristo, Pietro e Paolo, un ignoto e Simone hanno il distintivo ⌶. Floro ed un ignoto ⊥. A capo siede S. Pietro, PETRVS, alla destra di Cristo, ed ha di rimpetto S. Paolo *paVlus*. Cristo ha in mano un libro aperto con segni di scrittura.

Il costume di dipingere, ricamare o cucire sulle vesti lettere, per quanto so, ha la più antica testimonianza in Apuleio (*Metam.* VI): *Vides dona pretiosa et lacinias auro litteratas ramis arborum postibusque suffixas* (1). Ma il primo che ci parli dell'uso di scrivere lettere solitarie, o sia sigle, è Boezio, del cui passo il Reiscke (*Comm. ad app.* l. I. *De caerem. aulae biz.* pag. 558) ha già fatto uso (Cf. Macarii *Hagioglypta*, pag. 27). Boezio finge la filosofia vesta un abito, *quarum in extremo margine* Π, *in supremo vero* Θ *legebatur intextum.* Il Reiscke vuol leggere Γ in luogo di Π, spiegando le due lettere, Γένεσις, Θάνατος. Esichio, senza determinare alcun'epoca, dice il pallio filosofico, chiamato dai Greci τρίβων, essere un abito, che porta alcuni segni come lettere: Τρίβων, στολὴ ἔχουσα σημεῖα ὡς γράμματα (2). Lorenzo Lido ricorda le παραγώδαι αὐρίγαμμοι, cioè οἱ χιτῶνες χρυσοῖς γαμματισκοῖς ἀναλελογχωμένοι, i quali ἀπὸ τῆς περὶ τοὺς πόδας ὤας καὶ τὴν ὅλην τῆς τοῦ σχήματος ἐξ ἑκατέρων τῶν ὤμων εἰς γάμμα στοιχεῖον διαζωγραφοῦσι χρυσῷ τὸν χιτῶνα. Questo abito chiama egli, a suo modo, abito di banchetto degl'Imperatori di Roma (*De magistratibus*, II, 4): e appresso ne avverte che i privati cittadini vestivano ancor essi clamidi fregiate di simili figure, ma non d'oro, nè ornate di preziose pietre, nè di forme così larghe: Τὸ δὲ πλῆθος ἐπὶ τῶν ἰδιωτικῶν χλαμύδων σημέντα βραττειολάταις καὶ γαμμάταις καὶ λαγκιολάτοις ἀντὶ τοῦ χρυσοπετάλοις διαλίθοις καὶ λογχωταῖς. Di modo che e segni e sigle si scrivevano sulle clamidi, sui pallii e sulle tuniche, secondo le testimonianze allegate; e tanto ci si conferma in riguardo ai pallii dai monumenti anche anteriori. Nei lembi del pallio, onde il pittore del Codice vaticano ha vestito Virgilio, si vede H ripetuto due volte (*Virgilii picturae antiquae*, ed. Mai, 1835, pag. 1). Questo medesimo segno, ma posto orizzontalmente, ⌶, vediamo nei due lembi del pallio di Gesù Cristo, e dei SS. Martiri, e lo incontreremo ancora sul pallio dei SS. Lorenzo e Cipriano, sopra l'abito medesimo portato da S. Agnese, e dai SS. Pietro e Paolo. Si riproduce sui pallii dei SS. Timoteo e Sisto. Sul pallio di S. Pietro è un esempio del segno ⅂, che s'incontra di poi, ma capovolto nei musaici. Noterò qui soltanto pei così detti *gammati* o *gammatisci* la misteriosa cerimonia degli Ebrei che nel trattato *Zebahim* della Gemara si appella עיקר הכפרה, *radice, fondamento di espiazione,* e vien così descritta da Maimonide, che il sangue versato dalla patera sugli angoli dell'altare opposti, cioè sopra quello che guarda nord est, e quello che guarda sud ovest, prenda la figura di un gamma, ossia ך finale degli Ebrei. Lo Schlichter (*De cruce apud Iudaeos etc.* pag. 13) e gli autori che egli cita, tengono che questo segno abbia il valore del segno salutare della croce.

5. Nella Biblioteca Vaticana. Nel centro è una figura senza nome: intorno ha sei personaggi vestiti di tunica e di pallio, col volume in mano, fra i quali sono dipinti altrettanti cartelli, i quali portano scritto il nome di ciascuno: sotto ai cartelli è un volume. Le leggende sono PETRVS, IVLIVS, PAVLVS, SVSTVIS, così erroneamente scritto per SVSTVS; il nome seguente è perduto, poi segue LVCAS.

6. Nel Museo Olivieri in Pesaro. Edito dall'Olivieri, *Di alcune antichità cristiane ecc.* (tav. III). Nel centro è l'immagine di Gesù Cristo con chioma inanellata, ma poco diffusa sulle spalle, e coi capelli tosati sulla fronte. Intorno rimangono quattro soli nomi dei sei personaggi che vi erano dipinti: ma questi nomi non sono scritti sopra cartelli; al di sotto poi vi è dipinto alternativamente un volume o un fiore. I nomi si leggono IVLIVS, IVSTVS, IVDAS, PETRVS.

(1) Cf. Muratori al carme *Adv. gentes*, che il Gallandi (III, vers. 137) attribuisce ad un Antonio. Non ignoro, che nel citato passo di Apuleio altri sostituiscono *laminas* a *lacinias*, e vogliono che, non sulla falda dell'abito, ma sopra una lamina fosse scritto il nome della dea, *quae nomen deae cui fuerat dicata testabatur:* ma so pure che gli antichi usarono di scrivere i nomi proprii sulle vesti. Narra Vopisco (*Carin.* 20) che Giunio Messala regalò un pallio di porpora ad un coraula, nel quale si leggeva il nome di lui e della moglie: *Inscriptum est adhuc in choraulae pallio tyrianthino, quo ille velut spolio nobilitatis exultat, Messalae nomen et uxoris.* Il perchè non istimo di cambiar nulla nel testo citato.

(2) Esichio non dà qui alla voce σημεῖα il senso di lettere, ma di segni simili alle lettere, siccome si deduce dall'aggiunta σημεῖα, ὡς γράμματα, ciò dimostra il doppio uso invalso di lettere o di segni in loro vece. La ⌶, di cui trovansi esempi ancora nei secoli II e III dell'Impero non so se debba riputarsi una lettera, o piuttosto un segno. Leone clerico egiziano al 1001 la mette per Z nel suo alfabeto (Montfaucon, *Palaeogr. gr.* pag. 281). Da un ms. greco dell'undecimo secolo copiai già un altro alfabeto composto da un tal Giorgio monaco, che afferma di aver ivi raccolto le lettere antiche: Τὰ τοῦ λόγου στοιχεῖα τῶν παλαιῶν: in esso egli nota quattro forme di Z, e fra esse è ancora la figura ⌶, di che parlo.

7. Presso il negoziante Vincenzo Capobianco. Raro frammento, perchè rappresenta Cristo cinto dal nimbo, e coi capelli tagliati alla galilea.

8. Era presso il negoziante Depoletti. Vedesi soltanto una testa coi capelli corti e cinta dal nimbo. Intorno restano le lettere IN D della perduta leggenda, facile a supplirsi IN D*eo*.

TAVOLA CLXXXVIII.

1. In Parigi nel Gabinetto delle medaglie. Pubblicato la prima volta dal Bianchini sul frontespizio degli Officii proprii della Basilica liberiana, poscia dal Boldetti a pagina 201, dal quale il trasse Pietro Moretto, *De S. Callisto pp. et m. eiusque basilica*, a. 1767, pag. 25, n. 1 (Perret, IV, xxiv, 44). Nobile ritratto di S. Callisto Papa, CALLISTVS, involto nel pallio e con gemma affibbiato sul petto.

2. Nella Biblioteca Vaticana. Rappresenta il Papa S. Marcellino, MARCELLINV*s*, in pallio pontificale affibbiato sul petto con grossa gemma. Questo ritratto sa alquanto della decadenza. La barba vedesi manifestamente tosata.

3. Questo singolar vetro fu dato alle stampe dal Boldetti, e ricordo ai miei lettori che è quel medesimo da me altra volta riputato falso a motivo appunto della singolarità sua, ma era invece di qua che nascer doveva l'impossibilità di giudicarlo altro che genuino: ed ecco come. Egli è un busto d'uomo, nè monta sapere se barbato e chiomato, ovvero calvo e raso, perchè questo disegno come tutti quei che sono della classe dei vetri nel Boldetti sono mal copiati. Che se il monumento era in questa parte un poco velato dall'ossido, come è da presumere, noi ne abbiamo abbastanza per ispiegare come siano stati omessi e barba e capelli. La sua condizione di Vescovo è messa in piena evidenza dal pallio sacro che indossa di sopra al pallio apostolico, il quale a modo di diploide gli scende dalle spalle sul petto. Ma nè l'uno nè l'altro pallio sono senza speciali ornati, il che dimostra che l'uomo è di alto rango fra i Vescovi: il pallio sacro è decorato da una filza di perle, e il pallio comune è intorno orlato da una fascia a ricamo. L'ampia croce che porta in fronte scambiasi luce colla fune che il collo gli cinge, e gli s'incrocia sul petto, i cui capi si dipartono in direzione opposta, essendo l'una insegna di prigionia e l'altra insegna di martirio. Ma non si creda perciò, che a quest'uomo fu improntata una croce sulla fronte, come marchio d'infamia, il che noi non sappiamo che giammai siasi praticato coi cristiani, e avrebbe dovuto darne una prova quel moderno scrittore che il diè per fatto (*Bull. arch. crist.* 1868, pag. 20). Abbiamo intorno alla imagine, che si vede essere posta di prospetto, un'epigrafe la quale non è delle solite acclamazioni convivali rivolte al convitante: vi si legge a chiare note LIBER NICA. Il Boldetti lesse unitamente LIBERNICA, e non ne dichiarò il significato: al Bottari (*Roma sotterranea*, vol. II, pag. 125) parve invece si dovesse leggere NICA LIBER, che suppli *libertus*, nè pertanto ci fa sapere come questo busto poteva rappresentare un liberto di nome Nica. Se il personaggio di alto rango fra i Vescovi non avesse alcuna epigrafe che ne dichiarasse il nome, nondimeno avremmo potuto conchiudere che in Roma altro Vescovo non poteva avere un diritto maggiore del Papa. Ora poi che ne sappiamo il nome, che è *Liber*, non essendo il *nica* che la consueta acclamazione usitatissima nei giuochi circensi, sia che il vetro leggesse di fatto LIBER così monco, sia che il disegnatore del Boldetti mal pratico e trascuratissimo ne abbia omesso l'*i* o l'*ius*, finale e copiato LIBER in luogo di LIBERI ovvero LIBERIVS. Però si può anche sostenere, che siasi scritto *Liber* equivalente di *Liberius*, come si disse *Prosper* e *Prosperius*, *Victor* e *Victorius*. Liberio governò la Chiesa dal 352 al 359 e le avventure della sua vita assai bene spiegano le circostanze del ritratto. E notissimo come Papa Liberio dall'ariano Costanzo fu mandato in esiglio, ed è stata da valentissimi Apologisti così in altri tempi come ai giorni nostri messa fuori di controversia la sua fermezza nella fede; sappiamo ancora che Costanzo fu costretto dalle istanze del popolo romano di richiamarlo dall'esiglio, e che il suo ritorno fu festeggiato dai Romani come un trionfo della fede nella gloriosa confessione del capo della Chiesa. A tal solennità di trionfo del confessore di Cristo reduce dall'esiglio ben risponde l'acclamazione, LIBER NICA, e la fune e la croce ottimamente s'interpretano l'una per la prigionia e l'altra per le pene tollerate in difesa della fede.

4. Nel Museo di Parma. Aveva letto a pagina 119 del *Museum cortonense*, opera del Venuti pubblicata in Roma l'anno 1750, che il cavaliere Girolamo Odam possedeva un vetro, nel quale vedevasi S. Pietro cogli altri Apostoli; e sembravami che questa descrizione convenisse col nostro vetro, nel quale sono dodici figure che ne compongono il

giro, e si legge il nome PETRVS, quantunque non appartenga ad alcuna delle figure dipinte, ma sia il nome del convitante, cui si acclama. Il mio sospetto è ora volto in certezza per avviso che me ne dà il Gori, il quale il ridusse alla metà e il diè alla luce a pagina LXXXVIII della sua dissertazione sopra il santo Presepio (CUSAREGI, *Volgarizz. del parto della Vergine,* Firenze 1740, pag. 111). La stessa notizia ci dà il Venuti (*Mus. Corton.* pag. 119). Il Perret lo riproduce in piccolo (*Rom. Sout.*, vol. III, frontespizio), come lo trovò pubblicato dal Gori. La leggenda che tutta intorno corre la rappresentanza è PETRVS CVM TVCS OMNES ELARES PIE ZESES; la figura di mezzo rappresenta Cristo.

5. Fu nel Museo Recupero. L'abate Severini diede un disegno di questo vetro al Marini, fra le cui schede si conserva, ma non è che un abbozzo e delineato sol per metà. Il mio disegno è cavato dall'originale, che fu già presso Vincenzo Capobianco negoziante in Roma. Sono qui rappresentati in intera figura i due Santi Genesio e Luca in sembiante giovanile, con allato un volume. Tramezzo è una colonna, sulla quale posa un cartello colla leggenda: GENESIVS, LVCAS: il quadro nel quale è chiusa la rappresentanza vedesi ornato di otto borchie rosse a risalto giallo, e di gemme alternamente verdi e gialle.

6. Do questi due frammenti da un disegno fatto fare dal P. Marchi quando erano più interi. Io ne ho trovati pochi avanzi nel Museo Borgiano di Propaganda. Cristo, CRISTVS, è nel centro, e intorno leggonsi i nomi di due Santi, PAVLVS, FELIX, dentro cartelli ansati, che poggiano sopra colonne, avendo negl' intervalli uomini apostolici. In origine, quando il vetro era sano, contavansi sei tabelle sopra altrettante colonne, e sei personaggi negl' intervalli.

7. Nel Museo di Firenze. Edito dal Bosio a pagina 509, n. VII, e dall'Aringhi, IV, cap. XXXVII, n. VII, e dall'Arevalo *in* PRUDENT. II, pag. 935, 4. Nel centro è figurata al rovescio una coppia di coniugi coronati da Cristo: i loro nomi sono, FESTA, FITDELIS (così). Fedele veste la toga, e sopra d'essa il pallio detto χλαῖνα dai Greci, e *laena* dai Romani, *circum circa remeans et sub dextrum ad humerum laevum recurrens, multiplici contabulatione,* secondo la descrizione della *laena* isiaca lasciataci da Apuleio (*Metamorph.* XI). La Festa del vetro porta una toga o palla, sull'orlo della quale è cucita una larga fascia ricamata in oro, ed ha attorno al collo il merletto. La moda anteriore alla nostra era di cucire allo scollato della veste una striscia che chiamavasi *monile,* ovvero *segmentum.* Servio, alle parole di Virgilio (*Aen.* I, 654) *colloque monile,* annota: *Ornamentum gutturis quod et segmentum dicunt.* Questa definizione ne è poi copiata da S. Isidoro nelle Origini. Valerio Massimo così è inteso dal Banduri (*ad Constantin.* pag. 35), ove le parole di lui (V, 2, 1): *Senatus permisit his (feminis) purpurea veste et aureis uti segmentis,* commenta in questo modo: *Segmentum, ornamentum colli, quod monile vocatur.* Il *monile* in oltre si disse anche *patagium* e μανιάκης, che vien definito, τὸ τοῦ ἱματίου περιστόμιον, nelle glosse greche citate dal Ducange Pare che alla nuova moda del merletto si serbò l'antico nome. Intorno a questa pittura v'hanno sei colonne che sostengono tavolette o cartelli ansati, sopra le quali sono scritti i nomi dei Santi PAVLVS, PETRVS, EPOLITVS, CIPRIANVS, SVSTVS, LAVRENTIVS. A tre di questi cartelli sono aggiunti due personaggi in tunica e pallio, che additano lo scritto, siccome nel numero 6, laddove nel numero 4, invece dei nomi scritti sono tre personaggi che vengono da altri mostrati a dito. In questo vetro i tre cartelli additati portano scritti i nomi di Paolo, di Sisto e di Ippolito.

TAVOLA CLXXXIX.

1. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Bosio (pag. 509, 1), e ripetuto dall'Aringhi (II, 265, 1): il Buonarruoti a pagina 66 ne fa menzione. Il Vettori (*Diss. philolog.*, pag. 87), lo fece disegnare di nuovo, *quod non satis emendatum alii vulgaverint,* e poi lo ristampò il Bottari (III, CXCVIII, 1). Il Passeri nel *Thes. vet. diptych.* del Gori (III, tav. IX), pubblicò il disegno preparato dal Gori, il quale lo copiò probabilmente dal Vettori; finalmente lo stampò l'Arevalo, *ad* PRUDENTIUM (*Peristeph.* II, pag. 936).

Il Passeri credette doversi opporre alla sentenza di coloro, che avevano costantemente veduto in questo vetro l'immagine di S Lorenzo: *Nemo doctissimorum virorum,* dice egli, *adhuc dubitavit, quin in hac imagine B. Laurentius non referatur, argumento lemmatis in area conscripti, Laurenti.* Le ragioni allegate da lui in prova che questa sia imagine di Cristo sono quattro: perocchè, dic'egli, non è già che mi faccia senso la croce, portandola ancora S. Pietro, ma l'accompagnamento che questa ha delle due lettere A, ω,

la prima delle quali sebbene sia perita, rimane però la seconda, che la fa presupporre, ed io non veggo, dice, come questo simbolo peculiare di Gesù Cristo, che se lo attribuì a dimostrazione della sua natura divina, dicendo: *Io sono alfa ed omega,* possa essersi dato a Lorenzo. Così egli.

In secondo luogo il pallio, del quale è vestita questa figura, non era, dice, più usato al tempo della pace data alla Chiesa, alla qual epoca appartengono i vetri: nè i cristiani rappresentarono più i Martiri col pallio rigettato dal destro lato sull'omero sinistro. Inoltre questo personaggio non è tosato in forma di corona; laddove tutti gli altri monumenti coetanei a questo vetro rappresentano i ministri colla tonsura.

In fine, ciò che avanza di gran lunga il valore degli altri argomenti, è a parere del Passeri il monogramma dipinto dietro il capo di questa figura, del qual carattere niun'altra imagine si vede ornata. Per queste quattro ragioni il Passeri stima, che qui non sia figurato Lorenzo, ma il Salvatore imberbe ed in florida età, siccome altrove si rappresenta. Poi quanto all'iscrizione, egli crede si debba leggere *Tati*ANE, o altro nome somigliante, VIVAS IN CHR*isto, vivas* LAVRENTI, o piuttosto, VIVAS IN CHR*isto, vivas* IN ☧ LAVRENTI, facendo le veci del nome *Christo* il monogramma interposto.

Comincio primieramente dall'osservare, che il Passeri non ha ben letto: perocchè sul vetro è manifestamente scritto LAVRENTIO. Poi quanto alla tunica e al pallio maravigliomi che il Passeri non si avvide, come i due vetri pubblicati già dal Buonarruoti con la immagine di Lorenzo (tavv. XX, 2, e XVI), non lo figurano altrimenti che in tal foggia vestito: nè ivi ha tonsura di chierico; pei quali esempi, due suoi argomenti vengono a sufficienza distrutti; ma il Passeri doveva provare, ciò che non ha fatto, che, data la pace alla Chiesa, i Martiri non si figurarono più involti nel pallio; e che i ministri sacri non si rappresentarono mai a quel tempo senza tonsura clericale, constando il contrario da quasi tutti i monumenti del quarto, del quinto e del sesto secolo; e provandolo inoltre tutti i vetri cimiteriali da lui medesimo creduti dipinti ai tempi di pace, sopra i quali niuno può trovare i segni voluti dal Passeri per riconoscere i Martiri, o gli ecclesiastici, non avendosi che qualche raro esempio della tosatura appellata *corona.* La tonsura viene descritta da S. Gregorio di Tours ove parla di Nicezio Vescovo di Treveri con queste parole: *Omne caput eius a capillis nudum cernebatur, in circuitu vero mediorum capillorum, ordo apparuit, ut putares ab iisdem coronam clerici fuisse signatam* (Cf. S. Aldhelmo nella *Lettera a Geruntio,* n. 85, ed. Giles, Oxon. 1844). Questa tosatura aveva preso dalla sua forma il nome di *corona* fino dal quarto secolo, onde ai tempi di S. Girolamo e di S. Agostino davasi già siccome titolo di dignità e di rispetto (1): *Fratres tuos ut nomine salutes, precor coronam tuam,* scrive Girolamo ad Agostino; ed Agostino al Vescovo Proculiano (*Ep.* 147): *Per coronam nostram nos adiurant vestri, per coronam vestram adiurant nostri.* (Il Boldetti cita questo passo a pag. 296, nominando però l'epistola 144 *ad Proculam.*) Taccio che S. Gregorio di Tours al secolo sesto (*De glor. mart.* cap. 28), e S. Aldhelmo Schireburnense al settimo (*Ep.* cit. *ad Geruntium,* ne farebbero rimontare l'origine a S. Pietro (2), sebbene non ripetano questo fatto da

(1) Noto che in questi tempi la rasura del vertice e la tonsura della corona fu propriamente dei Vescovi; e però solo ad essi si attribuisce la onorevole appellazione di *corona tua;* i preti ed i monaci usavano di tagliare i capelli, non però di raderli sul vertice: la tosatura stessa non si faceva mai in modo che paressero rasi. Di che vien garante S. Girolamo in Ezechiele, che commenta così le parole *Capita sua non radent sacerdotes: Iuxta quod discimus,* ei dice, *nec calvitium novacula esse faciendum, nec ita ad pressum tondendum caput, ut rasorum similes esse videamur; sed in tantum capillos demittendos ut operta sit cutis.* E S. Paolino di Nola (*ep.* XXII *ad Mur.*): *Nos adeant nec improba attonsi capitis fronte criniti sed casta informitate capillum ad cutem caesi et inaequaliter semitonsi et destituta fronte praerasi;* e il medesimo Santo (*ad Severum ep.* XXIII, n. 10): *Peccata nostra, quibus super capillos capitis multiplicatis animam habemus impexam, non occisione medii tondeatur, sed ad vivum, quasi novacula radente, perimantur.* Se S. Ottato da Milevi riprende i Donatisti che avevano raso il capo ai sacerdoti (l. II, pag. 54, ed. Priori): *Docete ubi vobis mandatum est radere capita sacerdotum?* e appresso dice tal rasura fatta col rasoio: *parasti novaculam ad delinquendum,* ciò è, perchè li avevano messi nel grado di penitenti, ai quali nell'antica disciplina veniva raso il capo. Lorenzo Lido conobbe l'uso cristiano della *corona,* ma a suo modo la riferì ai sacerdoti in generale, forse anche pagani.

(2) Il Tillemont (*H. eccl.,* 4, pag. 358) cita Ceolfrido (l'epistola del quale è nel libro V dell'*Ist. eccl.* del Ven. Beda al capo 21) come autore di una curiosa narrazione intorno alla chierica o tonsura di Simon Mago e a quella di S. Pietro. Questo Ceolfrido viveva verso il 710; ma un secolo prima S. Aldhelmo nella lettera al Re Geronzio la dice opinione di molti: *Secundum plurimorum opinionem.* In sostanza era invalso il costume anche nella provincia Domnonia di farsi tondere in un modo singolare e diverso dalla tonsura di S. Pietro. S. Aldhelmo dopo altri ne avvisa per autore il mago Simone: *In provincia vestra quidam sacerdotes et clerici tonsuram sancti Petri apostolorum principis pertinaciter refutantes... nos autem secundum plurimorum opinionem Simonem magicae artis inventorem huius tonsurae principem fuisse comperimus.* Egli però non dice in che consisteva questa differenza: ma noi lo apprendiamo da Ceolfrido, che scrive, la tonsura simoniaca essersi fatta solo sulla parte anteriore del capo, lasciando intonsa la cervice laddove la tonsnra detta di S. Pietro tondeva tutto intorno il capo dalla fronte alla cervice, prendendo così l'aspetto di corona: *ceterum tonsuram eam quam magum ferunt habuisse Simonem, quis rogo fidelium non statim cum ipsa magia detestetur et merito exsufflet? quae primo aspectu in frontis quidem superficie coronae videtur speciem praeferre; sed ubi ad cervicem considerando perveneris decurtatam eam quam te videre putabas invenies coronam.*

una narrazione apocrifa (1) a cui allude poi S. Germano di Costantinopoli: vedi anche Pietro d'Antiochia nell'epistola a Michele Cerulario (Baron. ann. 1054, tom. xvii, pag. 100, XLI). Or sebbene si radessero ai tempi medesimi nei quali furono dipinti i vetri, non pertanto noi vediamo che i pittori non usarono di figurare in questo costume i Papi Sisto, Callisto, e Marcellino, nè i Vescovi Cipriano ed Ippolito.

E quanto all'argomento tratto dalle due lettere A ed ω, dirò che a parer mio non è chiaro se accompagnino la croce, come afferma il Passeri, ovvero il monogramma, nè ancora se stiano da sè (vedi la dissertazione *Maiestas aeternitatis Iesu in tempore nati per Alpha et Omega designata*, Ienae 1718, pag. 6), come sull'epigrafe di Cesarea in Numidia (Rénier, *Inscr. de l'Algérie*, n. 4025), ove sono scolpite dentro una corona, e come sul piombo cristiano edito dal Vettori (*Dissert. phil.*: vedi la nostra Tav. 477), ove si rappresenta il Martire Lorenzo sulla craticola col monogramma ☧ sospeso sul capo: ma le prefate lettere sono scolpite ai due lati della figura orante, e che vien da Dio coronata, creduta dall'Arevalo (*in* Prudent. II, pag. 932), l'anima del S. Martire, ma che come io dimostrerò a suo luogo dev'essere S. Ciriaca. Tutta la difficoltà dunque sta nell'insolito modo di ornamento: alla quale se non potessimo rispondere, ei non ne seguirebbe perciò che questa fosse una immagine del Salvatore. Dacchè la croce portata sulle spalle sta bene a S. Pietro come a capo della Chiesa, e ai Martiri, come a S. Protasio che così vedesi rappresentato nel dipinto cimiteriale di Napoli (Tav. 105, 3), e a S. Stefano, del quale sappiamo dall'Anonimo *(De mirac. S. Steph.)*, che fu una volta dipinto colla croce in spalla (in *Opp.* S. Augustini, tav. VII, *ad calcem op. de Civ. Dei*, lib. II, 4, 2, ed. Benedict.): *In dextera parte veli ipse S. Stephanus videbatur adstare, et gloriosam crucem baiulare*, e il P. Cahier ha già notato (*Charact.* I, 282), che S. Nemesio, quantunque martirizzato col fuoco, trovasi rappresentato con croce sulle spalle. Inoltre i capelli così ricciuti e corti non hanno tali confronti nelle immagini del Redentore in questi tempi medesimi dipinte o scolpite in Roma, che più non convengano meglio ad altro personaggio.

Ma per ritornare al monogramma ed alle ridette lettere e rispondere direttamente al Passeri, io dico che la croce ed il monogramma indicando Cristo non differiscono dal senso del nimbo crucigero, che suole nei monumenti essere caratteristico del Salvatore: e nondimeno si vede S. Paolo ornato di un tal nimbo sulle due facce di una fiaschetta di argento della Biblioteca Vaticana (Tav. 434, 3), riputata appartenere al quarto secolo della Chiesa; ed un nimbo crucigero porta S. Lorenzo nella pittura cimiteriale di Albano (Tav. 89, 3) e il simbolo evangelico di S. Matteo scolpito sul capitello della cappella di S. Crisologo in Ravenna (Tav. 408, 1). Nei quali tre casi parmi si possa spiegare questa anomalia dando a questo simbolo, non la forza di significare la divinità, che ebbe quando fu attribuito al Salvatore, ma quella di significare Cristo medesimo che risiede nei Santi come nel suo tempio, dicendosi S. Ignazio cristoforo, e tempio di Cristo (*Ep. ad Ephes.* pag. 128, ed. Dressel), e provando a lungo i libri santi, e S. Barnaba, e i santi Padri, che i cristiani sono il vivo tempio di Dio e vive membra di Cristo, e dando perciò loro la denominazione di cristi e di divini (2). Ricordo ai miei lettori la frase usata da S. Paolo nell'Epistola ai Galati (III, 27, 28). *Quicumque enim in Christo baptizati estis, Christum induistis*, ove il greco ha εἰς Χριστόν, paragonata dal Beelen (*Epistolae binae de virginitate syriacae*, Lovanii 1856, pag. 3), assai bene alla frase, *in Christo vivere*, adoperata da Clemente romano; al qual luogo scrive il dotto interprete: *Referendum hoc ad mysticam illam baptizatorum cum Christo unionem, quam frequenter in suis epistolis docet Apostolus*, Gal. III, 27, 28), e ci rinvia ai suoi commentarii (*in* Ep. ad Philipp. I, 1, pag. 17, edit. 2). Nel senso medesimo S. Cipriano contrappone *in Christo esse* a ciò che significa *separari a corpore Christi* (*De Orat. Domin.* XVIII). Aggiungo che non solo i Santi diconsi vestiti di Cristo, ma dal suo santo nome coronati: « Sempre, e l'abbiamo da S. Cirillo d'Alessandria, noi corona e rende beati il bel nome di Cristo invocato sopra di noi; perocchè noi siamo chiamati cristiani per Cristo » (*in* Ps. LXXXVIII, 17, ed. Mai, *Bibl. PP.* III). Ἀεὶ ἡμᾶς στεφανοῖ τὸ καλὸν ὄνομα τοῦ Χριστοῦ τὸ ἐπικληθὲν εἰς ἡμᾶς· ὠνομάσμεθα γὰρ διὰ Χριστὸν χριστιανοί.

(1) Non dice S. Aldhelmo che i pagani o i Giudei radessero la prima volta S. Pietro per ischerno: ma che egli si facesse tondere per umiltà lo afferma S. Gregorio di Tours *(l. c.): Petrus apostolus ad humilitatem docendam caput desuper tondere instituit*; e S. Aldhelmo, che: *diversas ob causas Petrum apostolum hunc ritum sumpsisse asserimus: primitus ut formam et similitudinem Christi in capite gestaret, dum pro redemptione nostra crucis patibulum subiturus a nefanda Iudaeorum gente acutis spinarum aculeis crudeliter coronaretur. Deinde ut sacerdotes veteris et novi testamenti in tonsura et habitu discernerentur: postremo ut idem apostolus, suique successores et sequipedae ridiculosum gannaturae ludibrium in populo romano portarent, quia et eorum barones et hostes exercitu superatos sub corona vendere solebant.*

(2) In altro senso Χριστός significa unto del crisma; e se ne servì S. Cirillo nella Catechesi XXII, § I, dicendo ai fedeli: Χριστοὶ δὲ γεγόνατε τοῦ ἁγίου πνεύματος τὸ ἀντίτυπον δεξάμενοι: ed in significato ancora più largo, *eletto*; onde può generalmente applicarsi a tutti i fedeli. Teodoro Mopsuesteno (*in* Habacum *Orat.* v. 13, pag. 247, ed Mai, *Bibl. PP.* tom. VII) commentando le parole ἐξῆλθες εἰς σωτηρίαν τοῦ λαοῦ σου σῶσαι τοὺς χριστούς σου, nota: Χριστοὺς ἐνταῦθα τοὺς ἐξειλεγμένους λέγει, οὐ τοὺς κεχρισμένους (Cf. le mie *Mélanges d'épigraphie ancienne*, pag. 70).

E S. Pier Crisologo esorta i cristiani a mettere sulla loro fronte la croce, sul capo Cristo (*Serm.* 108): *Sit in velamento capitis tui Christus, crux in frontis tui munimine perseveret.* S. Eufemia, scrive S. Asterio (*Act.* IV, VI, *Syn.* VII, pag. 623 e segg.), era dipinta con una croce sul capo, il qual segno sogliono i cristiani adorare, e sul capo iscrivere in simbolo, come io stimo, del martirio. *Εὐχομένῃ δὲ ταύτῃ φαίνεται ὑπὲρ κεφαλῆς τὸ σημεῖον, ὃ δὴ χριστιανοῖς προσκυνεῖσθαί τε νόμος καὶ ἐπιγράφεσθαι σύμβολον, οἶμαι, τοῦ πάθους.*

Dopo ciò posso ora allegare un confronto al Martire Lorenzo ignorato da me quando scrissi la prima volta intorno a questo vetro, il quale risolverà in certezza la interpretazione del monogramma dipinto dietro o sopra il capo dei Martiri. Questo è l'immagine del Martire Gennaro dipinto nel cimitero cristiano di Napoli (Tav. 102, 2) appunto col monogramma ☧ dietro al capo e l'epigrafe vicina SANCTO MARTYRI IANVARIO. Un terzo esempio debbo anche aggiungere, e il prendo da una tavoletta di avorio, che penso rappresenti il Martire Simmaco, e fu data in luce dal Bianconi: ma egli non vide la lettera P del monogramma ivi scolpito dietro alla testa. Io la darò incisa nel sesto volume fra gli avorii.

Rivenendo ora al vetro, dal quale ci siamo dilungati, io ritengo col Passeri che il frammento . . . ANE possa supplirsi con alcun nome proprio: tuttochè non sia sicuro se virile, per la desinenza dei nomi femminini in *ne* di volgare uso in questi tempi (Cf. AELIANE, Tav. 195, 6). Quanto alla formola rimanente, stimo che si debba leggere: VIVAS IN CR*isto et* (1) LAVRENTIO, o sia: vivi nel consorzio di Cristo e di Lorenzo.

Mi dà poi fiducia a proporlo il vetro di questa Tavola medesima numero 2, ove leggo VITO *viv*AS IN NOMINE LAVRETI, cioè Vitone vivi felice e lieto per Lorenzo (2). S. Eusebio di Alessandria in questo senso diceva ai suoi uditori (*Hom.* VIII, pag. 669, ed. MAI, *Spic. rom.* tav. IX, pag. 669): I santi Martiri in onore dei quali voi celebrate le agape v'intervengono; e colui che imbandisce a nome dei Martiri, riceve a mensa i Martiri stessi: *Παραγίγνονται εἰς τὸν ἄριστον, καὶ ὁ δεχόμενος εἰς ὄνομα μαρτύρων αὐτοὺς δέχεται τοὺς μάρτυρας.* Alla presenza loro dunque s'invitavano a bere e a mangiare i cristiani, ed era lo stesso che vivere lietamente per loro, con loro e sotto alla protezione loro.

2. Nella Vaticana. Edito dal Buonarruoti (tav. XIX, 2), e lo ripete l'Arevalo (*ad* PRUDENT. II, pag. 936, 3; PERRET, XXXII, 46). Figura in tunica e pallio, un lembo del quale scendendo dalla spalla sinistra si piega sul braccio, e quindi ricasca: l'altro lembo parimente disceso dalla spalla dritta vien richiamato di sotto al braccio destro, e ritenuto dalla mano sinistra; la mano destra è atteggiata al discorso. Il campo è tutto sparso di piante, e intorno si legge: VITO *viv*AS IN NOMINE LAVRETI. Altri con l'Arevalo (*ad* PRUDENTIUM, pag. 937) leggono VICTOR: io non vedo il bisogno di aggiungere a VITO due lettere, delle quali non v'è sul vetro alcuna traccia. Il LAVRETI manca della lettera N come VICETI, CLEMETI che sono esempii ben noti. L'ultima voce il pittore l'ha scritta verticalmente, e come i Greci dicevano, *κιονηδόν*, e ciò perchè valga insieme a dimostrare che quella figura rappresenta Lorenzo, come nella precedente si legge (*et*) *Laurentio* allato al Santo medesimo.

3. Nella Biblioteca Vaticana. Pubblicato dal Buonarruoti (tav. XVII, 1) e dal Boldetti (pag. 204, 20), ma da un disegno mal fatto. Intorno alla rappresentanza è scritto DIGNITAS AMICORVM VIVAS CVM TVIS FELICITER.~ La pittura ci pone sott'occhio tre personaggi. Senza alcun dubbio l'immagine di mezzo, che è in tunica e pallio ornata di nimbo, in atto di coronare le due figure sedenti, rappresenta il Salvatore. Gli esempi simili delle Tavole precedenti e delle seguenti abbastanza ne assicurano. Non si deve quindi ciecamente stare alla pittura, nella quale erroneamente l'artista ha scritto CRISTVS dietro la figura sedente a sinistra. Così abbiamo veduto nella Tavola 181, numero 2, Gesù Cristo portar la leggenda PAVLVS. Il Buonarruoti che non si giovò degli esempii che se ne avevano, e che inoltre, invece del Cristo che corona, vedeva sulla copia a lui mandata una figura colle mani stese, giudicò (pag. 111), che essa rappresentasse il Salvatore già glorificato, che fa gesto di benedire Stefano e quasi animandolo, e che il pittore per distinguerlo dall'altra immagine, che siede, gli avesse fatto intorno al capo la diadema o nimbo. A me non pare doversi ammettere tale spiegazione proposta dal Buonarruoti, perchè cotal maniera di rappresentanza è artisticamente

(1) Ad un maggior numero di lettere mancherebbe lo spazio, siccome ben risulta a chi vuol farne la prova. Per assicurarsene convien supporre in quel sito la mano destra di Lorenzo che tien la croce, così troveremo restare appena il posto per supplire ISTO ET, l'A e le prime sillabe del nome terminato in ANE.

(2) Una lapide sepolcrale edita dal Boldetti a pagina 388 legge: RVTA OMNIBVS SVBDITA ET AFFABILIS BIBET IN NOMINE PETRI IN PACE P. Ruta viva tra i beati con Pietro. L'aiuto e la protezione del santo Martire Ippolito s'implora in altra lapida del Bosio III, capo 41: REFRIGERI TIBI DOMNVS IPOLITVS, cioè *Refrigeret tibi domnus Hippolytus.* La invocazione dei Santi nella Chiesa primitiva, e la credenza di essere da loro esauditi, è messa ancor qui fuor di dubbio (Cf. S. AMBROS. *De Helia et ieiunio*, capo 17).

innaturale e contraria al carattere delle antiche composizioni: di più ponendo la piccola figura di mezzo le corone sui due sedenti, come or si vede, se una di esse fosse la immagine del Salvatore, ne seguirebbe, che egli incoroni sè stesso. Resta quindi a determinare il personaggio che siede a sinistra, e che, toltogli quello di *Cristus*, non ha più nome. Questo personaggio in ciò differisce dal compagno denominato ISTEFANVS, che Stefano è in un atteggiamento d'uomo penetrato da ciò che ascolta tranquillamente, e l'altro tiene un volume nella sinistra ed ha la destra spiegata: il che vuol dire che parla. Allato a questo personaggio anonimo non vedo io quella cassetta di scritture dove si solevano custodire i volumi, siccome stima il Buonarruoti a pagina 110; ma in quella vece un dittico, o piuttosto un polittico. Ma questi caratteri non sono, a vero dire, in modo alcuno sufficienti così soli: e noi ci dovremmo tacere, per non occuparci di vane conghietture, se non avessimo pure a dire qualche cosa di un altro simbolo che vedesi a terra presso questa figura medesima che dobbiamo determinare. Paragonando la forma materiale di quest'oggetto, siccome è necessario, colle somiglianti d'altri monumenti, vediamo che due cose può indicare, la sfera del mondo, ovvero un rotondo pane (1). Che gli antichi rappresentassero il mondo siccome una sfera, divisa in otto grandi segmenti da tre zone, l'orizzonte, il meridiano e l'equatore, egli è notissimo. Il Buonarruoti di fatto non ha avuto alcun dubbio di affermare che il nostro artefice abbia posto sotto i piedi del Redentore il globo della terra (pag. 110). Nè fan difficoltà i quattro globetti collocati nei quattro segmenti visibili, perocchè il mondo due volte effigiato nelle mani dei due Principi Arcadio ed Onorio sul gran disco o scudo d'argento scoperto non ha gran tempo in Ispagna, ha tre globetti sopra ciascuno dei quattro segmenti. Ma ritenuta per globo terrestre questa figura, chi sarà il personaggio che ha da presso anzi per terra e quasi di sotto ai piedi il mondo? Il disprezzo delle cose terrene ai nostri di suole simboleggiarsi in modo analogo a quello che sarebbesi usato qui dal pittore del nostro vetro: ma osta il non sapersi che questa caratteristica in tal senso siasi mai adoperata nell'arte antica; e aggiungo, che nè anche si troverebbe ben espressa; perocchè l'incognito personaggio non calca col piede questa sfera, ma l'ha da presso: e quando anche la calcasse, non perciò ci sarebbe dato di attribuirgli il significato preteso, ma sì quello che consta avergli dato gli antichi, i quali in tal modo significarono la potenza. Noi sappiamo da S. Agostino, che i Re di Persia si facevano rappresentare in trono, col mondo sotto i piedi, a fin di mostrare il loro dominio. Lasciamo dunque di riconoscere il mondo in questa figura e tentiamo l'altra spiegazione. Veramente se finora una sfera divisa in croce da due grandi cerchi si è creduto rappresentare il mondo, vi è nulladimeno qualche monumento assai vicino di tempo al nostro vetro, nel quale la forma medesima con le stessissime quattro pallucce rappresenta un pane. Tal è la figura che hanno i pani posti davanti ai sette sacerdoti seduti a mensa nel sepolcro di Vibia e di Vincenzo (*Mystères du Syncretisme phrygien*, pag. 5 e tav. IV, pag 17). Nei monumenti d'Egitto è stata veduta la figura medesima di pane diviso in croce con quattro globetti nel mezzo dei quattro segmenti (*Lettera di* Champollion *il giovane*, presso Ideler, nell' *Hermagion*, § XXXII, 2). Se può dunque tenersi essere un pane, nulla ostando a tale interpretazione, io allora prendo fiducia di ricordare che il simbolo del pane, congiunto a quello del dittico dipinto presso la mano destra del personaggio, si accordano bene col ministero di Stefano, creato diacono dagli Apostoli per distribuire le elemosine, che è la διακονία τῆς κοινωνίας (II Cor. VIII), detto ancora διακονία (Hebr. IX, 1; Actor. XI, 29, 30, XII, 25; Gal. II, x; Rom. XV, 31), e διακονία τραπεζῶν, o sia κλάσις τοῦ ἄρτου, siccome consta dagli Atti apostolici, ed ha provato Giacomo Rhenferd ampiamente (*De decem otiosis*, diss. II, pag. 156 segg.). Aggiungasi Fozio nell' Anfilochiana 62 (ed. Mai, *Script. vet.* IX, pag. 73): τὸ τῆς ἐλεημοσύνης χρῆμα διὰ πολλῶν ὥσπερ παραδηλοῖ ἡ γραφή, μάλιστα δὲ τῇ χορηγίᾳ καὶ μεταδόσει τοῦ ἄρτου. Ma noi sappiamo che a S. Stefano era affidata ancora la διακονία τοῦ λόγου, o sia il *ministerium verbi;* e però riconosciamo nel volume che questa figura porta in mano un'altra insegna del suo ministero. Se questi miei argomenti concorrono a darci la spiegazione del simbolismo che accompagna il personaggio sedente a sinistra, egli ne segue che questi è un santo che fu già Diacono; e però se a lui non appartiene la leggenda collocata accanto all'altro personaggio, che gli è di rincontro, ISTEFANVS, non può a meno che non sia S. Lorenzo. Io aveva antecedentemente opinato, che la leggenda ISTEFANVS fosse per errore posta sopra S. Lorenzo, parendomi che a S Stefano toccasse di parlare; ma da questa opinione mi ha distolto il Cavedoni. Egli osservò (pag. 25) che per un artefice romano dovea darsi il primo posto a S. Lorenzo, che pareggiò la virtù e gli onori del Protomartire. Alla qual congettura parmi aggiunga peso il vedere che questa immagine porta i capelli ricciuti e corti, non altrimenti che il primo e secondo ritratto di S. Lorenzo, e vedremo or ora al numero 6, che anche il terzo. Pensa quindi il Cavedoni, che S. Stefano sta tranquillo colle mani l'una e l'altra sovraposte e posate sopra le cosce, il quale è atteggiamento proprio di chi comodamente sedendo si addormenta, oppure di chi è rapito e

(1) Non ricordo qui le sfere palestriche (V. *Elite des mon. céramogr.* tom. III, pl. XXIX; tom. IV, pll. XIV, XVI); perocchè non appartengono a questa nostra classe di monumenti.

tutto assorto in estasi; e che questo carattere assai ben si addice al santo Diacono Stefano, a cui si mostra Cristo in cielo sedente alla destra del Padre. Ma a me non pare che l'atteggiamento di S. Stefano possa aver altro riguardo che al personaggio incontro al quale egli siede, e che attentamente ascolta.

4. Nella Vaticana. La leggenda CYP ci avverte che noi abbiamo sott'occhio l'immagine del grande Cipriano, che Prudenzio novera tra i Martiri celebratissimi per tutta la Chiesa (*Hymn.* IV *Peristeph.* v. 17):

Punica terra tulit quo splendeat omne quidquid usquam est,
Inde domo Cyprianum, sed decus orbis et magistrum.
Est proprius patriae martyr, sed amore et ore noster;
Incubat in Lybia sanguis, sed ubique lingua pollet.
Sola superstes agit de corpore, sola obire nescit,
Dum genus esse hominum Christus sinet et vigere mundum,
Dum liber ullus erit, dum scrinia sacra litterarum,
Te leget omnis amans Christum, tua Cypriane discet.

E S. Massimo Torinese (*Serm.* LXV): *Exivit utique in omnem terram sonus beatissimi Cypriani, quoniam sub universo coelo et passionis eius innotuit gloria, et clarissimae linguae eius tuba personuit.*

5. Nel Museo Britannico. Rappresenta un uomo apostolico, e Vescovo: egli veste il pallio, e porta al collo l'ὠμοφόριον.

6. Nella Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola XX, 2 (Perret, IV, xii, 12) da un disegno malfatto. Rappresenta questo bel monumento due personaggi senza disparità di gesto nè di figura, ambedue col pallio piegato e avvolto ad un modo, ambedue con un volume in mano, e marcato al lembo della sopravvesta dal segno ⌶. Questi due volumi hanno il *pittacium*, che è una piccola linguetta solita attaccarsi al volume stesso, ovvero all'estremità del bastoncello, attorno al quale si avvolgeva il volume. Sopra di questo *pittacium* era scritto il numero del volume posto verticalmente nella *capsula*. Il Winckelmann (*Opp.* vol. 7, pag. 13, ed. Prato) accortamente avvisò un *pittacium* in una pittura ercolanese (*Antich. d'Ercolano*, tom. V, *Pitture*, I, 12; VII, 21) sul quale si leggono le parole PA XX AN, che probabilmente si spiegano PA*pyrus*, XX AN. L'artista non ci ha lasciato ignorare quali personaggi voleva qui rappresentati, e segnò accanto alla figura a destra CRIPRANVS, e a quella che è a sinistra LAVRENTIVS. Nel mezzo del campo dipinse una corona, e al di sotto il monogramma terminato come sigla da due punti. Era questo il costume dell'età dei nostri vetri, e noi la incontriamo sui monumenti, ed inoltre Ausonio ne fa fede *Epigr.* 35):

Lucius, una quidem, geminis sed dissita punctis,
Littera, praenomen sic nota sola facit:

e quando il titolo decorativo di *Sanctus* si scrisse con una sola lettera, ancor esso ricevette i due punti, e così di fatti il vediamo marcato nel cimitero napolitano di S. Gaudioso. Oltre al monogramma vi è ancora dipinto un volume, e nel campo due piante ed una gemma. Intorno si legge: HILARIS VIVAS CVM TVIS FELICITER SEMPER REFRIGERIS IMPACE DEI. CRIPRANVS deve interpretarsi CYPRIANVS, scritto corrottamente secondo il dialetto popolare. In Roma cambiasi anche oggi il posto della lettera R, e dice il volgo *crompare* quando vuol dire *comprare*, e dice *cropo* quando vuol dire *copro*. Nell'esterna leggenda troviamo per la prima volta il vocabolo *refrigerare*, del quale non saremo già i primi a dir qualche cosa. (Veggasi il Buonarruoti alla pagina 144, ove allega varii significati del verbo *refrigerare* e della voce *refrigerium*, secondo che si adopera o pei conviti, o per i sepolcri.) Nel caso nostro ella è convivale (1), ed un'acclamazione di lieto augurio, siccome il *vivas feliciter* che precede, e può spiegarsi: sii sempre lieto, e ti refrigera nella pace di Dio, cioè con la grazia di lui. Le versioni fanno corrispondere questa voce *refrigerare* al greco καταψύχειν, ἀναπαύεσθαι, ἀναγείρειν. Così il testo della Genesi (cap. XVIII, 4): Καταψύξατε ὑπὸ τὸ δένδρον, vedesi interpretato nel frammento dell'antichissima versione edito dal Mai (*Spicil. rom.* tom. IX, pag. 2 fin.): *Refrigerate sub arborem* (2). Nell'antica versione di S. Ireneo (lib. I. *De haeres.* cap. 7), ove si parla del domma di Valentino, leggonsi queste parole: *Iustorum quoque animas refrigerare et ipsas*, e nel testo greco: τάς τε τῶν δικαίων ψυχὰς ἀναπαύεσθαι καὶ αὐτάς, e nel capitolo medesimo similmente: *Cum demiurgo refrigeraturis*, e parimenti nel greco: μετὰ τοῦ δημιουργοῦ ἀναπαυσομένων.

(1) Il Cavedoni non dissente, se non quanto ad opinare che trattisi di conviti o agape funebri, ai quali questo vaso fosse destinato; giacchè, dic'egli, la voce *refrigeris* mostra esser desunta dalle sacre Scritture. Ma non pare pur tuttavia, che si possa provare ciò, che il Cavedoni pretende: perchè a dimostrarlo converrebbe che nelle sacre carte il *refrigerare* non avesse un senso generale di rifocillarsi, ma ristretto a soli conviti funebri. Egli è poi un grave abbaglio il supporre che l'epigrafe riguardi un morto, a cui si voglia augurare il refrigerio.

(2) *Refrigerare* in senso attivo si legge nella Volgata, ov'è tradotto il πολλάκις με ἀνέψυξεν di S. Paolo (II Tim. I, 16), *saepe me refrigeravit:* al qual luogo allude S. Agostino colle parole (*Confess.* XIII, cap. 25): *Frequenter Paulum tuum refrigeravit.* Parimente si legge nella versione di S. Sofronio (*De mirac. SS. Cyri et Ioan.* ed. Mai, *Spic. rom.* III, pag. 324: *Refrigerantes martyres, et paene mortuam vitam erigentes et iterum concedentes*, ove nel greco testo è scritto: ἀναγείροντας καὶ ζωὴν πάλιν ταύτην παρέχοντας.

Pei quali confronti a ragione il Massuet rifiuta nelle note al capo XXIX ἠγαλλιάσαντο, supposto dal Grabe nel testo greco perduto, corrispondente alle parole della versione antica: *Et refrigerant in hoc omnia hymnizare magnum Aeona;* quantunque si legga nelle glosse: ἀγαλλιᾶσαι, *refrigerare.* Il medesimo verbo ἀναπαύεσθαι deve supporsi al capitolo 34 del libro II, ove è scritto: *Lazarus qui refrigerabat in sinu Abrahae;* perocchè, siccome ha ben notato il Muratori, il seno di Abramo ha un senso convivale. Commodiano nell'istruzione 58 non altro intende, ove scrive: *Si refrigerare cupis, admartyriza,* che se vuoi entrare nel convito celeste, dà la vita per Cristo. La stessa spiegazione dar si conviene al luogo della Sapienza (IV, 7): *Iustus si morte praeoccupatus fuerit, in refrigerio erit,* e al passo di Tobia (III, 6): *Da mihi refrigerium in locum sempiternum.* Altri esempii toglierò da alcuni luoghi degli Atti di S. Perpetua: così al capo III; *Multos fratres ad nos admittebat, ut et nos et illi invicem refrigeraremus;* ed al capo V: *Quid utique non permittis refrigerare;* e appresso: *Iussit illos humanius haberi, ut fratribus eius et ceteris facultas fieret introeundi et refrigerandi cum eis.* Nei quali luoghi *refrigerare* ha un senso intransitivo, come nella lapida edita dal Bosio (III, cap. 61): EXPECTATE REFRIGERA, ed in quest'altra che è nel Boldetti (pag. 87): CERVONIA SILVANA REFRIGERA, ed in questa terza (ORELLI, 7418): M. VLPIVS MAXIMVS VIVS LOCI REFRIGERAT, e nei citati testi degli Atti, e ancora in questo che è al capo II: *Dinocratem mundo corpore bene vestitum refrigerantem,* ed al capo IV: *Ut paucis horis emissi in meliorem locum carceris refrigeraremus;* e di poi: *Sinite illos refrigerent,* ove i codici salisburiense e compediense leggono: *quiescite et refrigerate,* ed in S. Paolino di Nola (*Poema* XVII, 493) ove parla di Lazaro *in sinu Abrahae refrigerantem roribus vitae locum Deus vivorum praeparat:* ed in questo epitaffio del Kircheriano:

CVIVIO ALEXANDRO
TATISIE POMPEIE
REFRIGERETIS

se n'eccettui gli esempi che se ne hanno nella Volgata e in Bonifazio traduttore di S. Sofronio, e quei pochi che metto in nota (1). Tornando all'epigrafe del vetro io inclino a credere che REFRIGERIS non vi stia già per REFRIGE*re*RIS, come stima il Buonarruoti, ma in luogo di REFRIGERES, scambiato l'E in I, di che abbiamo un primo confronto edito dal Boldetti (pag. 418): *tibi Deus refrigerit* già citato in nota, ed un secondo nell'epigrafe graffita..... AI REFRIGERI IANVARIVS AGATOPVS FELICISSIM MARTYRES, ben però supplita dal chiaro De Rossi (*Bull. arch. crist.* I, 2-4) *refrigerit* o sia *refrigerent.*

Avverto poi che le iscrizioni sepolcrali non abbondano di esempii del verbo *Refrigerare,* e che quando ve lo troviamo, non crediamo già di vedervi un'allusione allo ψυχρὸν ὕδωρ di Osiride (2), ma un desiderio o una preghiera per le anime, quale Tertulliano nel libro *De monogamia,* capo X, significa, ove scrive: *Enim vero et pro anima eius orat et refrigerium interim expostulat ei et in prima resurrectione consortium annuis diebus dormitionis eius.*

7. Descritto dal Fabretti (*Inscript. antiq.* pag. 593), edito dal Buonarruoti (tav. XVI, 2), e dall'Arevalo (*in* PRUDENT. II, pag. 636, 2). S. Lorenzo vi è rappresentato a sedere sopra un largo stallo in compagnia dei due santi Apostoli Pietro e Paolo. Egli tiene il luogo di mezzo e più elevato. Le leggende sovrapposte sono PETRVS, PAVLVS, LAVRENTIVS. Intorno a Lorenzo che siede nel posto di mezzo, si vegga ciò che ha detto il Buonarruoti a pagina 104, e quanto ho notato avanti riguardo ai posti di onore, che si danno agl'inferiori senza scapito veruno della propria dignità. Si consideri ancora il mistico senso che ha il sedere nel consorzio dei Santi, ciò è abitare e vivere beato con loro in Paradiso. *Quid est, ibi sedet?* Risponde S. Agostino (*Serm.* 213, 4): *ibi habitat: sedes enim dicuntur, ubi quisque habitat:* onde di Cristo poi scrive (*Serm.* 214, 8): *Illius habitatio in excelsa et ineffabili beatitudine ita significata est, ut illic sedere diceretur.*

(1) Nel Boldetti, a pagina 418, leggo: ANTONIA ANIMA DVLCIS IN PACE TIBI DEVS REFRIGERIT, e ivi medesimo, AMMERINVS RVFINE-COIVGI CARISSIME BENEMERENTI. SPIRITVM TVVM DEVS REFRIGERET. La qual voce, quantunque sia adoperata in senso attivo, nulladimeno ella è messa la prima volta per *refrigeret,* siccome nel secondo marmo si legge.

(2) È il Raoul-Rochette che scrive a pagina 199, numero 4 (*Mém. de l'Acad. des inscr. et belles lettres,* 1838): « Cette idée de *rafraichissement* exprimée si souvent sur les inscriptiones sépulcrales des Chrétiens, revient en effet à celle de *l'eau froide donnée par Osiris.* » Ma qui fa luogo avvertire i lettori, che il Rochette in queste Memorie ribocca di falsi giudizii e di contradizioni; onde convien leggerlo con cautela. Vi dirà egli per esempio, ivi: « Ne trouve-t-on pas sur une foule de verres chrétiens des catacombes des exclamations telles que celles-ci ΧΑΙΡΕ, ΕΥΨΥΧΕΙ, ΘΑΡΣΕΙ, ou AVE, HAVE et VALE? » Or egli è certissimo, che fra i vetri cristiani non ve ne ha veruno, che porti almeno un'idea di queste acclamazioni, se non alcuna di queste voci. A pagina 769 è lo stesso Raoul-Rochette che scrive: « Plusieurs de ces vases proviennent évidemment du paganisme d'après les sujets qu'ils représentent et les inscriptions, qui les accompagnent. » Nondimeno egli medesimo aveva innanzi scritte queste parole, pagina 263: « On en a la preuve dans ces nombreux fragments de verre, quelques uns d'origine païenne avec des réprésentations profanes, qui se sont retrouvées scellés avec de la chaux à l'extérieur des cercueils. »

TAVOLA CXC.

1. Nella Vaticana. Edito dal Perret, IV, XXVIII. Rappresenta S. Agnese tra i due Apostoli, con la leggenda: PETRVS, ANNES, PAVLVS, ZESES. La Santa è in stola e corta tunica. La fibula della zona che la cinge è davanti munita d'una grossa borchia (1). Il capo e le spalle sono coperte dal pallio o velo. Nel campo sono dipinti due fiori. Quattordici vetri ci rappresentano la santa Vergine Agnese, ma non allo stesso modo, perocchè soli quattro ce la danno velata, sei la dipingono col velo sulle spalle e sulle braccia, tre omettono del tutto il velo, due adornano lei del pallio senatorio ricamato in oro.

2. Nella Vaticana. Edito dall'Aringhi, II, 403, e dal Bottari III, tavola CXCVII, 4. Figura questo vetro la santa Vergine Agnese in un giardino: sopra ha scritto ANNES, non altrimenti che nel primo vetro. Leggesi di poi ANE e ANNE, indi ACNE, AGNES, finalmente ANGNE. Nelle quali forme riconosciamo una corrotta scrittura ed una declinazione, in E ovvero ES. Quella in E è pura greca, onde darebbe il genitivo *Agnes* imitato dai Latini, anche nei nomi di latina origine, siccome in *Faustinaes*, in *Corneliaes*, in *Cominiaes*. L'altro in ES imita le forme Alessandrine diminutive in ᾶς, ις, ῦς ed οῦς; onde dal nominativo AGNES esca il genitivo AGNETIS, il che il Sirmondo stima metaplasmo di declinazione (*ad* ENNOD. tom. I, pag. 869, ed. Venet.), indi AGNETIS per anadroma fa da primo caso nel musaico di Parenzo (vedi la Tav. 274). L'abito che veste quivi la Santa pare una penula od ἐφεστρίς, chiusa intorno e aperta solo allo sbocco del collo, onde conveniva alzarla dai due lati, quando voleva alcuno cavar fuori le mani. La usavano gli uomini e le donne, siccome dimostra dopo altri il Buonarruoti (pag. 276). Il giardino, nel quale si figura la Santa è simbolo della mansione celeste che i SS. Padri chiamano *aeterna vireta, semper florentia regna*, ἐριθηλέα κῆπον (*Syb.* I, 48), e ne decantano gli *eximii odores:* e così Draconzio (*De Deo*, I, III, vers. 679):

Inter odoratos flores et amoena vireta.

Negli *Acta SS. Perp. et Felic.* capo XI, S. Satiro descrive il paradiso: *quod tale fuit, quasi viridarium, arbores habens rosae et omne genus flores;* e al capo III, si legge: *Universi odore inenarrabili alebamur qui nos satiabat.*

3. Trovato nel cimitero di Ponziano l'anno 1687 e descritto dal Fabretti (*Inscr. antiq.* pag. 563). Edito dal Buonarruoti (tav. XIV, 1). Lo riproduce il P. Sebastiano Paoli (*De pat. arg. forocornel.* Neap. 1745, pag. 245). È rappresentata S. Agnese, ANE, fra i SS. Apostoli PETRVS, PAVLVS, differente in ciò dalle altre, che il lembo del pallio di sotto al fianco destro vien riportato al sinistro. Il Buonarruoti chiama discinta questa tunica (pag. 90), ma io non l'ho sicuro, perocchè potrebbe essere cinta assai presso alle mammelle, come la figura al numero 1, e la cintura occultarsi dalla falda del pallio, che le passa davanti. Sebastiano Paoli *(loc. cit.)* ricorda che Alcuino *(De celebr. miss.)* chiama le fasce di porpora, che addogano la tunica, *virgulas coccineas*, ed Amalario (*De eccl. offic.* lib. II) *lineas coccineas.*

4. Nella Biblioteca Vaticana (PERRET, IV, XXVI, 42). Se nel vetro precedente la statura della Santa era più grande di quella dei due SS. Apostoli: qui invece i due SS. Apostoli non vi sono figurati che per metà, quasi collocati a sedere. Le tre leggende sono, PETRVS, ACNE, PAVLVS. La Santa ha i capelli intrecciati sul capo, come corona: un monile al collo, la stola, e sopra di essa la corta tunica, e porta il velo sulle spalle. Alle donne consecrate a Cristo non si tagliavano i capelli. In Egitto e nella Siria ve n'era costume, e lo attesta S. Girolamo (*Ep.* 48 *ad Sabinianum): Moris est in Aegypti et Syriae monasteriis, ut tam virgo quam vidua, quae se Deo voverint, crinem monasteriorum matribus offerant desecandum, non intecto postea, contra apostoli voluntatem, incessurae capite, sed ligato pariter ac velato;* e poco appresso: *Audes crinem accipere, quem Christo messuerat in spelunca?* Nell'opuscolo intitolato: *Poenit. seu confessio S. Cypriani antiocheni* (Ed. MORAN., *ad calcem opp. S. Cypriani,* Paris 1726) si legge, che S. Giustina

(1) Quel soprassalto di mezzo forse rappresenta una gemma: perocchè usavansi ancora fibule ornate di gemme, e Floro descrive una veste stretta con fibule ornate di grandi gemme: *Vestis ingentibus obstricta gemmis.* Claudiano memora del pari un rosso diaspro in luogo delle gemme: *Fulva nodatur iaspide pectus.* Il Salmasio, al capo X della vita di Adriano (*H. aug. script.* tom. I) ha citato già questi due passi.

tagliati i capelli si consecrò a Dio (cap. XVIII): τὰς τρίχας ἀποκειραμένη. Nell' Africa era invece osservato il rito di sciogliere i capelli alle vergini nella cerimonia della consecrazione, e quindi rannodarli. Così Ottato di Milevi (*De schism. Donatist.* VI): *Ut saecularibus nuptiis se renunciasse monstrarent, spirituali sponso solverant crinem, iam coelestes celebraverant nuptias;* e poco appresso: *Quid est quod eas iterum crines solvere coegistis?* Egli scrive contro ai Donatisti, che avevano voluto ripetere la cerimonia della consecrazione. Pare che la frase di Tertulliano (*De orat.* XXII) *crinem transfigurare*, alluda appunto a questa cerimonia. Del resto si legga S. Agostino (*Ep.* 109) e S. Ambrogio (*De instit. virgin.* cap. XVII) e intorno al vario costume delle Chiese ciò che ne scrivo nella Teorica (lib. II, cap. XV).

5. Il Buonarruoti l'ha stampato alla tavola XXI, 1: indi il Perret, IV, xxvi, 41. S. Agnese, ACNE, nel giardino o paradiso, vestita di stola, di cipassi, e coperta il capo del velo. Ella porta inoltre sul vertice una rotella o scudetto, che deve essersi usata in questa età, siccome abbiamo osservato di sopra.

6. Nella Vaticana. Edito dall'Aringhi, IV, capo xxxvii, n° 5, e ripetuto dal Bottari, II, tavola CXCIII. Rappresenta la pittura una donna in stola e corta tunica con merletto o *maniaces* (1) attorno al collo, e con sopra il vertice un giro d'intrecciati capelli. Ella chiamasi PEREGRINA, e sta in mezzo ai SS. PETRVS, PAVLVS, che l'additano. Nel campo sono una gemma, un ramo e due fiori; due steli fioriti sorgono dal suolo. Questo atteggiamento ci richiama alla mente quei vetri, nei quali i personaggi dipinti o mostrano i cartelli scritti, o s'indicano a vicenda, ovvero due d'essi additano un terzo, che è fra loro. Delle cause che le procacciarono il nome di *Peregrina* è vano cercare, non sapendo noi chi sia questa donna. Ricorderò soltanto l'epigrafe chiusina di Aurelio Melezio, detto, INFANS CRISTAEANVS FIDELIS PEREGRINVS, titolo solito darsi a coloro, che non erano originarii di quella chiesa, nella quale ebbero gli onori funebri. Della quale appellazione *peregrinus* vedi il Cavedoni (*Ragguaglio storico archeologico di due antichi cimiteri chiusini,* Modena 1853, pag. 36). Passa poi questo appellativo a servir di nome proprio, facilmente in quel senso, che noi tutti siamo qui nella terra d'esilio. Però nei cristiani monumenti trovasi dato un tal nome e nel martirologio del Fiorentino è celebrata una *Peregrina* ai 22 febbraio, *Peregrinae;* ed un'altra parimente in Nicomedia ai 24 dello stesso mese *(Mart. Florentini): Nicomediae Peregrinae.*

TAVOLA CXCI.

1. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola XVIII, 3. Può essere diverso da questo nostro il vetro che il Boldetti stampa a pagina 14, e spiega di poi a pagina 24; stimo però più sicuro, che la differenza tra le due copie si debba all'imperfezione del disegno dato dal Boldetti. Rappresenta la santa Vergine Agnese, ANGNE, in stola e corta tunica col pallio affibbiato sul petto; la fibula ha in risalto una borchia ornata intorno di gemme. Ella veste inoltre il merletto allo sbocco della tunica. A destra e a sinistra di lei stanno due colombe poggiate sopra piedistalli, con corona nel becco. Due sono le corone che meritò ed ottenne la eroina tredicenne nella sede dei Beati, scrive S. Massimo di Torino (*Serm.* LI): *Eam percipere fecit Dominus coronam sane virginitatis, et palmam;* e parimente Prudenzio (*Peristeph.* XIV, 7):

Duplex corona est praestita martyri
Intactum ab omni crimine virginal
Mortis deinde gloria liberae:

(1) Il μανιάκης, o μανιάκιον, che Favorino definisce τὸ τοῦ ἱματίου περιστόμιον, corrisponde al *patagium*, che era una striscia di panno, detta perciò *segmentum*, cucita allo scollato della tunica (Vedi Gioven. II, 124. Cf. Reiske, *ad Constantin. porphyr.* pag. 294, ed. Bon. 1830, che quanto al *segmentum* par che sia d'avviso contrario al Salmasio, *H. aug.* I, pag. 570). S. Eusebio di Alessandria (*De eleem.* ed. Mai, *Bibl. PP.* II, p. 315) descrive i donzelli del ricco evangelico ornati di questo ricamato collarino, di cerchietti alle braccia, e forse anche alle gambe, e di vezzi pendenti dal collo sul petto: μανιάκια περιέχοντες ψέλια καὶ ὁρμίσκους. L'uso virile delle ψέλια περὶ τοὺς πόδας è ricordato da Ateneo (II. Cf. Bartolini, *De armillis veterum*, Amstel. 1676, pag. 38). Lorenzo Lido dice, che il *segmentum* è lo stesso che il χρυσόσημα, e però sempre di oro (pag. 116, ed. Fuss): Σηγμέντα δὲ τὰ χρυσόσημα Ῥωμαίοις ἔθος καλεῖν: e prima (pag. 100): Γράμμασι τετραγώνοις διόλου χρυσῷ κοσμουμέναις (χλαμύσι), σηγμέντα αὐτὰς οἱ τῆς αὐλῆς καλοῦσιν ἀντὶ τοῦ χρυσόσημα.

e al verso 119:

Cingit coronis interea Deus
Frontem duabus martyris innubae;
Unam decemplex edita sexies
Merces perenni lumine conficit,
Centenus extat fructus in altera.

Nel qual luogo annota l'Arevalo, che Prudenzio imita S. Cipriano (*Ep.* 70): *Cuius numero nec Virgines desunt, quibus ad sexagenarium fructum centenus accessit, quasque ad coelestem coronam gloria geminata provexit* (1); e dopo avverte (n. 121, pag. 1222), che molti stimano il frutto sessagesimo della Parabola (MATT. XIII, 8) sia promesso alla verginità, il centesimo al martirio. Onde mi fa stupire l'Obbar, quando scrive nella nota 127, pagina 300 della sua edizione di Prudenzio: *Optime Weitz, allato Paschal. de corona* X, 10, *virginitatis et martyrii coronam intelligit, cum alii interpretes haec verba de duobus regnis dicta putent.* Eppure egli copia da per tutto le note dell'Arevalo!

2. Edito dal Sanclementi (*Num. select.* tab. XLI, 2). Rappresenta la Beatissima Vergine in compagnia della santa Martire Agnese: le leggende sono: ANNE MARA; questo secondo nome si legge così scritto ancora sopra il vetro 11, della tavola IX. Sono ambedue le figure in tunica e pallio, e portano i capelli discriminati, siccome nella seguente imagine numero 3, cosa che non ha verun altro esempio. Questa discriminatura non converrebbe alle vergini consecrate a Dio, sibbene a quelle che cercan marito, se ha da udirsi Tertulliano già montanista (cap. XII. *Tract. De velandis virginibus*): *Vertunt capillum*, dic' egli, *et acu lasciviore comam sibi inserunt, crinibus a fronte divisis apertam professae mulieritatem.* Imerio (pag. 43, ed. FRID. DUBNER, 1849) del resto non dà senso diverso alla discriminatura, allorquando così descrive una sposa: Ἐπανθεῖ τῇ κεφαλῇ πολὺς ὁ βόστρυχος, πορφύρων τε καὶ κατὰ μέτωπον σχιζόμενος.

3. Edito dal Boldetti, pagina 201. Figurasi la Santa in tunica, cipassi e pallio, ornata inoltre di nimbo, e stante in mezzo a due alberi, cioè nel paradiso. Il suo nome è ANNE.

4. Descritto dal Fabretti (*Inscr. ant.* pag. 594). Edito dal Buonarruoti (tav. XVIII, fig. 2). È rappresentata la santa Vergine Agnese, ANNE, non altrimenti che nel vetro precedente, soltanto ella porta allo scollato della tunica il merletto, e sulla testa forse una cuffia, forse la mitra. Il diadema o fascia colla quale si legavano il capo le vergini si diceva mitra, mitella. Nell'Africa, ai tempi di S. Ottato di Milevi, si costumava portarla ricamata in oro sopra lana a color rosso (lib. VI, pag. 115, ed. Opsop.): *Ut iam dudum professae signa voluntatis capitibus, postea vobis iubentibus immutarent, ut mitellas aureas proiicerent, alias acciperent;* e poco appresso: *Nec ulla sunt praecepta coniuncta, vel de qua lana mitella fieret, aut de qua purpura tingeretur.* Il medesimo Santo scrive del Vescovo Felice (lib. II, cap. 25, pag. 50): *Puellam cui mitram ipse imposuerat, a qua paulo ante pater vocabatur.* Questa fascia è detta ancora *pannus* da Ottato nel luogo citato di sopra, e servivansene le vergini a tener coperti i capelli. Negli atti del martirio di S. Teodoto di Ancira, scritti da Nilo contemporaneo all'avvenimento, circa il 306, leggiamo a pagina 13, che la vergine Tecusa, allor vecchia, si trasse questa mitra o fascia, insegna della professata verginità, e mostrò i suoi capelli canuti: Τὸ περίδημα βραχὺ ἀνασύρασα, τὰς πολιὰς τῆς κεφαλῆς ἐδίκνυε αὐτῷ. Parimente Eusebio nella Storia ecclesiastica scrive di una vergine condotta al martirio, la quale ornata era dello *stemma* della verginità (*De martyr. Palaestinae*, cap. IX, pag. 119, ed. HEINICH.): Παρθενίας στέμματι καὶ αὐτὴ κεκοσμημένη (2). Questo diadema dovè dirsi ancora στεφάνη, se S. Cirillo di Gerusalemme (*Catech.* XII, 34, 34) chiama le vergini στεφανούμεναι: Κύριος εἴπη περὶ ἡμῶν τε τῶν ἁγνευόντων καὶ γυναικῶν τῶν στεφανουμένων. Ma nella Sapienza (cap. IV, 1) si allude alla corona eterna promessa alle vergini, allorchè si dice, che la vergine va coronata, menando trionfo vincitrice nell'agone dei puri ed immacolati ludi: Ἐν τῷ αἰῶνι στεφανηφοροῦσα πομπεύει τὸν τῶν ἀμιάντων ἄθλων ἀγῶνα νικήσασα. Sulle quali tracce i SS. Padri ci parlano sovente delle corone riservate in premio alle vergini. Al citato luogo della Sapienza poi allude S. Metodio *(Conviv. virgin. praef.)*, allorquando pone in bocca ad Arete queste parole: τὴν καλῶς ἀγωνισαμένην αἰσχυνοίμην ἂν ἐμαυτὴν ἐὰν μὴ ποιησαίμην ζηλωτὴν τοῖς ἀμιάντοις τῆς σοφίας ἀναδήσασα πετάλοις. Quanta parte del capo dovea coprirsi colla mitra e col velo non è definito, ma Tertulliano, parlando delle maritate, ne dà una misura nel luogo che riferirò distesamente, perchè ci descrive le

(1) Della doppia corona scrive l'autore del *Protoevangelium Iacobi* (cap. VII, ed. THIL. pag. 355) in proposito di Abele. *Duas coronas accepit oblationis et virginitatis, quia in carnem suam nunquam pollutionem admisit.* L'*oblatio* poi gli fu causa del martirio: *pro oblatione placuit Deo, ab eo autem qui displicuit, inclementer occisus est.* Il Thilo non altro luogo allega in confronto, che il solo passo *De mirabilibus sacrae Scripturae*, lib. I, capo 3, edito fra le opere di S. Agostino, l'autore del quale opuscolo sembra vissuto dopo il 700: *Prosapiam generis in seculo non reliquit, et martyrii coronam sanguinis effusione promeruit*

(2) Così leggono i quattro migliori Codici seguiti anche dall'Heinichen, laddove altri Codici leggono στέμμασι. L'editore parmi mal si apponga, credendo che in questo luogo στέμμα παρθενίας sia il velo, quando invece è il diadema.

varie mode usate allora in Cartagine *(De vel. virg.)*: *Mitris et lanis quaedam non velant caput, sed conligant, a fronte quidem protectae, qua proprie autem caput est, nudae. Aliae modice linteolis, credo ne caput premant, nec ad aures usque demissis, cerebro tenus operiuntur. Misereor si tam infirmo auditu sunt, ut per tegmen audire non possint. Sciant quia totum caput mulier est: limites et fines eius eo usque porriguntur, unde incipit vestis: quantum resoluti crines occupare possunt, tanta est velaminis regio, ut cervices quoque ambiantur.* In Siria ed in Egitto, ove era costume di tagliar i capelli alle vergini consecrate, come abbiamo notato avanti, il diadema sembra essersi usato anche da quelle vergini, che non facevano professione di verginità, siccome ci fa notare S. Girolamo nel passo citato *(ad Sabinianum)*: *Incessurae capite ligato pariter ac velato* (nel qual luogo il *ligatum caput* si deve riferire alla *mitella*, il *velatum* al velo): *nec hoc quispiam praeter tondentes novit et tonsas: nisi quod, quia ab omnibus fit, paene scitur ab omnibus.*

5. Edito dal Boldetti a pagina 194, che dice questo dipinto essersi trovato in una tazza intera nel cimitero di Callisto. Sono qui rappresentati tre personaggi, la Vergine Agnese nel mezzo, AGNES, Vincenzo a sinistra, VINCENTIVS, Ippolito a destra, POLTVS. Troppo fiderebbe al Boldetti chi credesse che questa pittura sia ben rappresentata. Primieramente il confronto colla figura 6 e con altri vetri ci fa capire che le tre imagini doveano essere collocate sopra di un piano. Di poi, che S. Ippolito (e dovea essere scritto probabilmente IPOLTVS o EPOLTVS, come EPOLITVS Tav. 188, 7) non fosse coronato di nimbo, ma che avesse i capelli così figurati, come il S. Lorenzo del vetro 6, malamente espressi dall'artista del Boldetti, che lo ha creduto un nimbo; il che non può supporsi, quando nè S. Agnese, nè S. Vincenzo se ne veggono ivi ornati. La cristiana eroina è riccamente addobbata, siccome si è notato di sopra, in questo e nel vetro numero 6, di stola, e di corta tunica a quella sovrapposta, e di pallio ricamato, sol proprio delle nobili matrone. Al collo doveva recare il merletto, qui mal rappresentato siccome una collana di pallucce o globetti.

6. Nel Museo di Pesaro. Olivieri, *Di alcune altre antichità cristiane,* pagina IV. Figura qui Cristo, siccome la Vergine Madre nei due vetri 2, 8, accanto alla sua sposa Agnese, alle quali nozze celesti assiste il santo ed immacolato Martire Lorenzo. Agnese, AGNES, è in ricco abbigliamento di sposa (Cf. Prud., *Perist.* XIV, 79: *Nupta Christi):* porta sul capo la sua verginal mitra. Lorenzo, LAVRENTIVS, ci si presenta in tunica e pallio raccolto, con chioma tagliata alla teseide, ed un volume, insegna della dottrina in che sperò, dando la vita. Cristo, CRISTVS, aggruppa colla sinistra il suo pallio nell'atto di parlare. È noto che nella consecrazione delle vergini il Vescovo era assistito dal suo diacono. La vergine che prende il velo, *velamen accipit* (*Auctor ad virg. laps.* ed. Braila, pagg. LII, LIII), è in dalmatica nella pittura del cimitero di Priscilla (Tav. 78, n. 1). La santa Vergine Agnese in tal consorzio celeste ha le mani elevate al cielo, e vuol dire, che l'artista ce la rappresenta beata in paradiso. Prudenzio (*Perist.* XIV, 3, 194) ci avvisa, che veglia alla salute dei Romani, e dei devoti peregrini a lei supplichevoli:

Conspectu in ipso condita turrium
Servat salutem virgo Quiritium;
Nec non et ipsos protegit advenas
Puro ac fideli pectore supplices.

7. Nel Museo di Firenze. Frammento di vetro, che ci pone sott'occhio la Santa nell'abbigliamento ripetuto al numero 4, ma non ha mitra. Dal lato sinistro, che solo rimane, figurasi una colomba sopra di un piedestallo a lei rivolta, per dinotare gli eletti, tra i quali la Santa si vuol rappresentare: in alto leggi scritto AN*ne*, e nel campo di sotto è un fiore. Il disegno è di buona maniera.

8. Nel Museo di Bologna. Le due figure qui dipinte sono abbigliate alla stessa maniera; l'una si appella AGNES, l'altra MARIA: in mezzo è il monogramma chiuso in un cerchio, al disotto del quale è dipinto un volume. Già al numero 2 abbiamo veduto insieme la Madre di Dio, e la diletta Agnese: questa ripetizione dimostra che tale soggetto era caro ai Romani, e meritamente, essendo questa castissima sposa di Cristo *per vestigia Matris Virginis,* come scrive S. Massimo *(Serm.* LI *in nat. S. Agn.),* pervenuta al verginal talamo celeste.

TAVOLA CXCII.

1. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dall'Aringhi, numero 403, riprodotto dal Bianchini (*ad* Anastas. vol. III, pag. XXVIII) e dal Bottari, III, cxcix. Tutto il fondo è diviso in due compartimenti. Nel primo vengono rappresentati i SS. Pietro e Paolo, PETRVS, PAVLVS, in mezzo ai quali è un diadema ed un volume; nel secondo i SS. Sisto e Damate, SVSTVS, DAMAS; il qual Damate dal Bianchini è creduto a torto S. Damaso Papa, il cui nome non ha niente di comune col greco alessandrino: tra i due personaggi è dipinto il monogramma ☧.

2. Nella Vaticana (Perret, IV, xxxii, 99). Il disegno è somigliante al precedente. Sono rappresentati in due piani quattro busti; nel superiore figurano Pastore e Damate; PASTOR, DAMAS; nel mezzo è il monogramma ☧ nell'inferiore Pietro e Paolo, PETRVS, PAVLVS, e qui ancora nel mezzo è il monogramma.

3. Nel Museo di Bologna. Appartiene alla classe dei vetri che figurano i due Apostoli Pietro e Paolo: ci è conservato solo un frammento del nome di Pietro *pe*TRV*s*: di Paolo leggiamo l'iniziale P. Nel mezzo è una corona.

4. Edito dal Boldetti a pagina 205. Gesù Cristo, ZESVS, coronato di nimbo, stende le mani sul capo dei SS. Giulio e Casto, IVLIVS, CASTVS, che sono figurati molto giovani, e con un volume nelle mani.

5. Nel Museo di Bologna. È un avanzo di pittura simile all'altra del numero 3; ma rappresenta invece S. Paolo *pa*VLVS; il S. Pietro manca, sebbene non interamente, rimanendo una parte del nome *pe*TRVS. Accanto a S. Paolo è un volume ornato da quattro globetti o gemme.

6. Nel Museo Olivieri di Pesaro. Edito dall'Olivieri (*Di alcune antic. crist.*, tav. II, num. IV, ma al rovescio). Rappresenta Proto e Giusto, PROTVS, IVSTVS, sedenti l'uno incontro all'altro sopra due sgabelli: Proto colla mano accenna a Giusto, il quale è in atto di parlare, siccome si raccoglie dal gesto. Nel mezzo è figurata una corona di alloro, che ha nel centro un fiore a sei foglie. L'Olivieri alla pagina XII muove qualche dubbio intorno alla spiegazione che il Buonarruoti ha data alla tavola XVI, 1. Ma il gesto, che al dotto scrittore parve di benedizione, non lo è sicuramente, constando invece, che è il gesto proprio degli aringatori. L'Olivieri attribuisce ad « una minore perizia dell'artefice quel moto del braccio, che è stato riputato dal Buonarruoti atto di benedire; avendo egli fatto le imagini in modo, che potesse dirsi, che stavano orando e benedicendo Dio ».

7. Nella Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola XVII, 2. È similissimo al vetro numero 4. Gesù Cristo, ZESVS, cinto dal nimbo, che impone le mani sul capo dei due SS. Giulio ed Eletto, IVLIVS, ELECTVS, ciascuno dei quali sembra portare un volume nella sinistra.

TAVOLA CXCIII.

1. In Urbania presso i Conti Matarozzi, ora nel Museo Britannico. Edito dal Sanclementi (*Numi selecti*, III, tav. XLII, 5). Mezze figure di prospetto, che rappresentano Sisto e Timoteo. SVSTVS, TIMOTEVS. Ambedue hanno le mani involte nel pallio: in mezzo a queste figure è dipinto un fiore.

2. Frammento di vetro, che fu già presso il Depoletti negoziante, con l'avanzo di un busto, e di due leggende; la prima delle quali pare si possa compire *p*AV*lus*, la seconda è SVSTVS.

3. Nella Vaticana. Edito dal Boldetti a pagina 194. I medesimi Timoteo e Sisto, TIMOTEVS, SVSTVS, però in intera figura e involti nel pallio, e ambedue con volume in mano: inoltre al lato destro di Timoteo è dipinto un altro volume. Nel mezzo di essi è figurata una corona di alloro.

4. Descritto dal Fabretti (*Inscr. antiq.* pag. 594), che vi ravvisa S. Pietro sotto il nome di Simone: *Petrus sub veteri nomine Simonis ad dexteram Ioannis.* Edito dal Buonarruoti, tavola XIV, 3. Intorno alla rappresentanza si legge: DIGNITAS AMICORVM PIE ZESES. Sono qui figurati i due SS. Simone e Giovanni, SIMON, IOANNES. Simone porta il volume, ed è colla destra atteggiato a parlare, laddove nel vetro al numero seguente s'appoggia alla sedia. Giovanni vi è figurato in atto ancor egli di parlare, ritirando a sè la destra aperta.

5. Nella Vaticana. Edito dal Perret, IV, xxv, 48. Simone e Giovanni, SIMON, IOHANES, sono i due nomi scritti dentro una corona di alloro ornata di fettucce, dette *taeniae* o λημνίσκοι: le due figure sono rappresentate sedenti e ragionanti fra loro Simone reca un volume nella sinistra, appoggiando la mano destra alla sedia. Il compagno ha la mano aperta, ed è in atto di ragionare con quel gesto col quale sogliamo significare una osservazione da fare a ciò che ci viene esposto: con la sinistra poi sembra indicare il numero due. Se ci fossero noti gli Atti di questi due personaggi intenderemmo a quale scena questa pittura debba riferirsi.

6. Dalle schede vaticane del Marini; l'originale si conservava nel Museo Blancani di Bologna. Rappresenta Timoteo, TIMOTEVS, ed una parte della figura del Salvatore che lo incorona.

7. Nel Museo di Firenze. Edito dall'Aringhi, IV, XLVII, pagina 405, quando era intero, ma a rovescio; e così è stato poi riprodotto dal Bianchini (*ad* ANASTAS. vol. II, pag. 96). Rappresenta Timoteo, TIMOTEVS, e Sisto, SVSTVS, a sedere sopra due subsellii. Timoteo è in atto di parlare, Sisto pare lo additi col gesto della mano. Fra essi due è Gesù che li corona; accanto al solo Timoteo è dipinto un volume, a dinotare forse il ministero della parola a lui affidata da Papa Sisto.

8. Nella Vaticana. Ho qui collocato questo frammento, il quale sebbene a niuno di questi vetri appartenga, mostra nondimeno di essere appartenuto ad uno somigliante.

9. Nella Vaticana. Edito dal Vettori (*Diss. philol.* pag. 39; PERRET, IX, XXVI, 45). Ripete questo vetro i medesimi soggetti Sisto e Timoteo, SVSTVS, TIMOTEVS, ambedue sopra due subsellii, e in vivo discorso tra loro. Nel mezzo è rappresentato il Redentore che li corona.

TAVOLA CXCIV.

1. Fu una volta nel Museo Recupero. Il Marini (schede n. 209) n'ebbe una copia assai mal fatta dall'abate Severini La pittura ci rappresenta un quadro diviso in due piani. Nel superiore sono dipinti due busti imberbi di prospetto, nell'inferiore altri due; ma a differenza dei primi sono cinti di nimbo, ed hanno la stola sul pallio. I nomi di tutti si leggono scritti nel piano superiore: PETRVS, PAVLVS, IVLIVS, SVSTVS. Non dubito che le imagini inferiori non siano dei Principi degli Apostoli, ai quali dopo il Redentore e la Vergine può essersi in Roma concesso l'onore del nimbo nel secolo quarto. Ma questo particolare rimanderebbe tra il quinto e'l sesto secolo questo vetro, se dovessimo seguire le false teorie dell'abate Dragoni *Dittico eburneo dei SS. Teodoro ed Acacio,* pag. 56), che afferma ancora essersi dato il nimbo alla Beata Vergine nel secolo quinto, e alla metà del secolo sesto agli Angeli, indi ai Santi. Le immagini degl'Imperatori romani anche cristiani lo hanno; e se ne conoscono ora due esempi di Costantino Magno, il primo sul rovescio del gran bronzo di Crispo Cesare, edito la prima volta dal celebre Antonio Agostino (*Dialogo* I), e l'ultima dal Sanclementi (*Num. select.*, III, pag. 182) (1); ne dà poi un secondo esempio il dritto di un aureo di Costantino edito dal Morelli (*Spec.* tav VII, n. 1; Cf. LIEBE, *App. ad Goth. num.* n. XIII), e da me veduto nella collezione del Marchese Trivulzi a Milano. Dopo di Costantino se ne fregiano i figli, Costante sul rovescio del nummo, che è nel Ducange *Fam. byzant.* pag. 33) e Costanzo presso il Cohen (*Monnaies impér.* VI, pl. VII, num. 3) e gli altri Imperatori seguenti. Ai quali esempii si è venuto recentemente ad aggiungere il grande scudo di Teodosio, che vi è rappresentato coi due suoi figliuoli, e tutti e tre portano il nimbo. Ai tempi di S. Isidoro in Ispagna doveva essere attribuito più specialmente agli Angeli, scrivendo egli (*Orig.* XIX, 31): *Nam et lumen quod circa Angelorum capita pingitur, nimbus vocatur*

2. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola XIX, 3; e dal Perret, IV, XXXII, 95. Vien diviso questo

(1) Questa immagine, che io dopo altri (Cf. BANDURI, II, pag. 323, 324) ho detto di Costantino, dal Bianchini fu creduta rappresentare S. Pietro (*Proleg. in* ANASTAS.), laddove il Baronio (ann. 324, n. 16), il Graetser (*De cruce*), e l'Orsi (*H. eccl.* tom. V, LXII, pag. 90), del quale mi dà avviso il Zaccaria nella nota 92 alle *Theses historicae chronologicae* del P. Lupi (*Symb. florent.*, tom. IX, pag. 159), la dicono immagine di Gesù Cristo. Ma il Ducange, che qui ci rinvia ai due predetti Baronio e Graetser (*Fam. bizant.*, pag. 26), pochi fogli dopo (pag. 36), non sa che dirsi, e niente definisce. Il Foggini (*De rom. itin. S. Petri*, pag 484), che non vuol decidere nulla perchè non ha veduto la moneta, del resto assentirebbe piuttosto al Baronio, che al Bianchini; e all'avviso di lui sottoscrive il Marangoni (*Istor. del Sancta sanctorum*, pagg. 224 seg.). Ma il Reiske la dichiara falsa e moderna (*In Const. porphyr. De caerem. aul. byz. notae*, pag. 686, ed. Bonnae, 1830), inventata, dic'egli, *in favorem Ecclesiae romanae*; perocchè, *ipsi patroni numi istius non Christum sed Petrum in eo repraesentari aiunt.* Il che è apertamente falso, perchè altri, come il P. Lupi (*op. cit.*), l'han creduta immagine di Costantino, e invece il solo Bianchini la stima S. Pietro. Nella leggenda SALVS ET SPES XR PVBLICAE può supporsi XR corrotto da un falsario in luogo di REI, come pensa il Liebe (*Gotha numaria*, Amstelod. 1730, pag. 83), nel qual parere concorre anche il Cavedoni (*Ricerche ecc.*, pag. 23); e non che X si riferisca alla figura sottoposta, che perciò si giudica essere di Cristo dal Foggini e dal Sanclementi, ed ora dal Cohen, che dà questo nummo come vero ed autentico (*Monn. impér.* VI, pag. 191, 27). Può tenersi egualmente certo, che il globo in mano a Costantino siasi scambiato in una croce, pel riscontro del medaglione di Costantino Magno, citato opportunamente da Monsignor Cavedoni nelle *Ricerche* predette, pagine 22, 23.

vetro in due piani, e ci rappresenta quattro busti in tunica e pallio, con in mezzo un diadema ed un fiore. Nel piano superiore si legge SIMON, DAMAS, nell'inferiore PETRVS, FLORVS.

3. Fu già del Barone Alessio Recupero. Il D'Agincourt ne aveva ricevuto un calco assai mal fatto l'anno 1797, ora conservato nella Biblioteca Vaticana fra le schede di lui. È figurato un uomo ed una donna alla sinistra di lui, ambedue con le mani elevate in orazione; nel mezzo è il monogramma ☧, e di sotto un volume. In alto è scritto: DIGNTIAS AMIC. L'uomo è vestito di tunica dalmatica a manichette strette ed ornate di più strisce di porpora, ed è ornata all'orlo da bei cerchi e triangoli di porpora: sopra la tunica indossa la penula ch'ei raccoglie sulle braccia: la donna ha cinta la testa di grande diadema ingemmato, ha un sottil velo che dalla testa scende dietro le spalle fino a toccare i piedi: veste inoltre una tunica interiore di lino, una dalmatica e un ricco pallio ricamato e un merletto attorno al collo. A sinistra di chi guarda vedesi un monte di color verdechiaro sulla cui cima è piantato un albero pomifero. Un ruscelletto di color d'oro sgorga dall'alta cresta, e scende giù per le balze allato ad una cattedra d'oro ancor essa, piantata sul monte a mezza costa e sormontata dal monogramma ☧

Il nuovo disegno di questo vetro è venuto a toglierci dal supposto di due donne: stando al quale proposi di riconoscere qui le SS. Perpetua e Felicita sua serva. Or la figura virile vestita di penula ha un bel riscontro in S. Lorenzo (Tav. 189, 7), e la donna riccamente vestita è similissima alle Agnesi (Tav. 191, 5, 6). La cattedra sormontata dal monogramma di Cristo e collocata sulla rupe docciante del deserto, che ha in cima il simbolico albero della vita, è senza dubbio la cattedra evangelica, fondata sull'immobile roccia, che è Cristo.

4. Fu nel Museo Recupero. Figura nel centro il busto del Redentore ornato di nimbo, e intorno i personaggi .... ES, PETRVS, LVCAS, SVSTVS in tunica e pallio, imberbi, con in mano il volume: fra mezzo è un fiore.

5. Nella Vaticana. Edito dal Vettori (*Dissert. philolog.* praef. pag. XIII), e spiegato da lui ivi alla pagina VII e seguenti. La pittura di questo vetro rappresenta un disco, diviso originariamente in sei segmenti da sei linee o raggi, che divergono dalla circonferenza di un piccolo scudetto collocato nel centro. In questo scudetto è figurato probabilmente S. Pietro, siccome rileviamo dal frammento di epigrafe RVS, paragonato al ritratto. Intorno restano due figure: ma alla prima manca il nome, la seconda è IPPOLITVS, la terza, della quale avanza solo un poco, TIMOTEVS: Pietro e Ippolito portano al collo la stola sacra con la solita fibula.

6. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Boldetti a pagina 201, il quale ha torto di crederlo quel medesimo che il Buonarruoti pubblicò alla tavola XIX, 3, ove è scritto DAMAS e FLORVS. Noi vediamo che sono veramente due. In questo sono rappresentati quattro busti, due nel compartimento superiore, SIMON, TOMAS, con in mezzo una corona e un ramoscello, due nell'inferiore, PETRVS, FILPVS, con corona in mezzo e due ramoscelli. Non so quanto possa valere il vedere insieme uniti Simone e Tomaso, a decidere se qui è l'Apostolo Tomaso, ovvero il discepolo Giuda, che in Eusebio (*Hist. eccl.* I, cap. 13) si legge essersi denominato Tomaso. Perocchè qui medesimo vediamo Pietro insieme con Filippo, del quale egualmente può dubitarsi se sia l'Apostolo, ovvero il Diacono. Qui *Filpus* vale *Filippus*, come *Poltus* è scritto per *Ippolitus*. Nell'ortografia dei vetri l'F è sempre surrogato al PH, come l'I, e qualche rara volta l'V, all'Y.

7. Nella Vaticana. Edito dal Buonarruoti (tav. XIIII, 2), che lo aveva nella sua privata raccolta. Frammento di ottagono lavorato a squame, siccome le corazze dei soldati romani dette clibanarii, ovvero come sogliono essere ricamate le egide. Nel mezzo è dipinto S. Paolo dentro uno scudetto, ἐν ὅπλῳ, in tunica, pallio e stola: intorno è scritto PAVLVS. Ai quattro lati dell'ottagono erano altrettanti scudetti coi loro busti, ora ne rimangono soltanto due; queste non portano nome, hanno però accanto una palma, simbolo del loro trionfo.

8. Fu presso il negoziante Baseggio, ora nel Museo Britannico. Sono conservati due busti coi nomi ... ON, DAMAS, ed hanno l'omoforio purpureo al collo, che è riunito sul petto dalla fibula nell'unica imagine di Damate, che vedesi intera; di una terza imagine resta soltanto il nome SVS*tus*. Il primo personaggio forse fu *Simon* (Cf. tav. XXV, 2).

Trovasi nel Boldetti (pag. 208, n. 35) un frammento di vetro, che diedi già nella prima edizione (tav. XXV, n. 4), al quale ho poi sostituito con miglior guadagno un altro, stato già nel Museo Recupero. Mal figurato è quello del Boldetti, e perchè sembra rappresentare Cristo barbato, e dà il nimbo all'imagine, che ivi è a destra, e perchè egli ha messo al rovescio la pittura. Vedesi adunque Cristo, ZESVS CRISTVS, in atto di coronare due Santi, che dovevano avere in mano il volume.

Nell'imperiale Museo di Vienna è un vetro similissimo a quello della tavola XVI, numero 1. Rappresenta due busti imberbi che si riguardano, vestiti di tunica e pallio: nel mezzo è un diadema, e nel campo due ramoscelli e due globetti.

OSSERVAZIONI

Nelle Tavole precedenti ho disposti i ritratti degli uomini apostolici, che sono celebrati nei fasti della Chiesa, Stefano, Ippolito, Cipriano, Sisto, Lorenzo, Callisto, Marcellino, Liberio, Agnese. Fra questi se ne trovano altri, che sebbene abbiano un nome, nondimeno è malagevole determinarli, poichè più di uno vi avrebbe dritto. Altri poi sono ignoti alla storia. Il Buonarruoti alla tavola XVII, figura 2, pagina 114, giudicò le due figure di Giulio e di Eletto fatte rappresentare da qualche buon padre di famiglia, quasi i suoi figliuoli fossero benedetti da Dio, oppur volesse alludere a qualche ordine ecclesiastico, di cui fosse già insignito l'un d'essi ch' ha il nome di Eletto, a cui impone Cristo la mano, simbolo e segno d'alcuna sacra ordinazione. L'Olivieri, invece, stima che siano santi Martiri di Roma, dei quali sia perita la memoria, perchè furono abbruciati i loro Atti nella persecuzione di Diocleziano: tra questi conta egli Giuda, Eletto, Simone, Casto, Peregrina (*Di alcune antichità cristiane ecc.* pag. 17). Quanto a me, io non credo si possa determinare la questione. Egli è certo, che i Santi celebrati in Roma hanno esercitato sovente lo stile ed il pennello dei nostri artisti; e così mi spiego il perchè abbondino i vetri coi SS. Apostoli Pietro e Paolo, e quelli che rappresentano la santa Martire Agnese, e quelli che S. Lorenzo; ma non so poi spiegarmi, perchè in più vetri si rappresenti Sisto con Timoteo, e non già (tranne una sola volta) con Lorenzo; *Protus* si unisca con l'ignoto *Sustus*, e non con *Iacynthus; Damas* or sia compagno di *Pastor*, ora di *Sustus*, ora di *Simon; Simon* stesso trovisi quando con *Tomas*, quando con *Ioannes*, quando con *Florus*, e così dicasi di altri. Di modo che sembra verosimilissimo, che l'unirli insieme sui vetri generalmente sia derivato dalla divozione delle famiglie, che ordinavano quelle patere e quei bicchieri.

L'opinione dell'Olivieri, che siano tutti Martiri di Roma, sembra rivocarsi in dubbio per la menzione di S. Cipriano e forse anche di S. Pastore, se è il Pastore di cui *Complutum* (Alcalà de Henares) si gloriava (Prudent. *Peristeph.* IV, 41):

Sanguinem Iusti cui Pastor haeret,
Ferculum duplex geminumque donum,
Ferre Complutum gremio iuvabit
Membra duorum

Certamente il vetro riferito alla Tavola 169, numero 2, univa Giusto e Pastore quando era più intero. Ma quanto al Genesio, che è figurato insieme con Luca, io lo credo il romano, del quale celebravasi la memoria ancora nella Chiesa di Cartagine, siccome consta dal calendario cartaginese edito dal Mabillon (*Anal. vet.* III, 399, Paris 1682), e che in Roma ebbe un santuario, ossia memoria, rifatta da Papa Gregorio III, e vi si solennizzò la festa il 24 agosto (Cf. *Martyr. Florentini*, pag. 774).

Il *Felix* può forse credersi quel Felice martirizzato con Adaucto, il cui sepolcro S. Damaso ornò con versi (Mabillon, *Analect. vet.* IV, pag. 504, ed. 1685), ovvero che sia quel Felice Martire di Geronda, ove per amor del martirio si era condotto da Cesarea della Mauretania, nella quale città era maestro di lettere umane, e di cui Prudenzio scrive (*loc. cit.* 29):

Parva Felicis decus exhibebit
Artubus sanctis locuples Gerunda:

ovvero piuttosto credersi uno dei figli di S. Felicita. Ippolito martirizzato in Roma, e Vincenzo il più illustre tra' Martiri di Saragozza (Prudent. *Perist.* IV, 77 seg. V, 4), vedonsi congiunti sopra di uno stesso vetro con la Beata Agnese romana, che è nel mezzo. Non ometterò che ai 24 di maggio si celebrava in Porto un S. Vincenzo Martire *(Mart. Florent.): In portu romano Vincenti.* Sant'Aldhelmo Vescovo schireburnense, dotto scrittore del secolo settimo, celebra nella prosa *De laud. virgin.* XXXVI, pagina 46, e nel carme sullo stesso argomento, a pagina 170, un Giuliano Martire nella persecuzione di Diocleziano, sotto il preside Marciano, gli atti del quale martirio doveva al certo avere presenti. Nel martirologio di Usuardo al giorno 9 di gennaio si legge: *Apud Antiochiam sub Diocletiano et Maximiano natalis sanctorum Iuliani et Basilissae virginis, quorum mirae passiones leguntur;* e'l Sollerio chiama questo Giuliano Martire celebratissimo in tutta la Chiesa. S. Sidonio Apollinare fa menzione del Martire Giuliano, il capo del quale fu dall'Auvergne traslato a Vienna, ov' egli aveva sofferto il martirio (lib. VII, *Ep.* 1): *Tibi concessa est martyris Ferreoli solida translatio, adiecto nostri capite Iuliani, quod hinc turbulento quondam persecutori manus retulit cruenta carnificis.*

TAVOLA CXCV.

1. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Perret, IV, xxv, 90, con esso il restauro moderno. Figura virile vestita di lena, il cui nome *Servulus* leggesi coll'acclamazione intorno al ritratto: SERBVLE PI*e zeses, hil*ARES OMNES. Nel campo sono due ramoscelli.

2. Nel Museo dell'Instituto di Bologna. Rappresenta una donna messa di prospetto. Nel campo sono due steli fioriti. Della leggenda, che correva intorno al ritratto al tempo del Marini, resta ora la metà: QVARTINA D, le cui schede aggiungono VLCIS VITA. Questa parte del disegno ho supplito a puntini, a differenza di ciò che resta ora nel monumento.

3. Nella Vaticana. Edito dal Bosio a pagina 509, II, e dall'Aringhi, IV, capo XXXVII, numero II, indi dal Bottari, III, tavola CXCIX (Perret, IV, xxv, 40). Figura virile vestita di lena. Intorno è scritto: CVM TVIS PIE ZESES: nel campo sono dipinti due fiori.

4. In Parigi nel Museo del Louvre. Edito dal Perret, LV, xxxiii, non bene. Figura di un fanciullo rivolto a destra: davanti è dipinto un ramoscello.

5. Nella Vaticana. Figura virile di prospetto, vestita di tunica, della *clena* o *clamide*. La *clena* era vestita d'inverno, la *clamide* sottile e delicata si adoperava la state. La *clena* e la *clamide* erano quadrate. Lascio di moltiplicar citazioni, e mi rimetto al Preller (*Polemonis fragmenta,* ed. 1838, pagg. 149 seg.).

6. Nella Vaticana. Edito dal Perret, IV, xxiii, 13, assai male. E ritratto d'una nobile donna, chiamata *Aelia* (*Aeliane* per vezzo) siccome apprendiamo dalla leggenda: AELIANE VIV*as* (1). Nel campo sono dipinti due fiori.

7. Nella Vaticana. Edito dal Perret, IV, xxi, 41. Imagine di un Pelorio vestito di lena: l'epigrafe legge: PELORI PIE ZEZES *cum tui*S.

8. Nella Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola XXI, 2. Ritratto di nobil donna che ebbe nome Donata, e fu moglie di un Salutio: intorno si legge: SALVTI PIE ZESES CVM DONATA.

9. Nella Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola XXII, 3. Imagine virile ornata di lena. Il campo reca due ramoscelli.

10. Nella Vaticana. Edito dal Ciampini, *Sacra historica disquisitio de duobus emblematis,* pagina 16, e dal Buonarruoti, tavola V, 3 (Perret, XXVII, 58). Figurasi un personaggio colle calugini al mento, che veste la tunica dalmatica addogata di porpora, e sopra di essa la lena. Vi erano dei colobii chiamati κολοβίωνες da S. Epifanio, che avevano maniche, detti ancora con altro nome *dalmaticae;* e mi pare che a torto il Salmasio opini da S. Epifanio confondersi i *colobiones* colle *dalmaticae* (In Tertull. *De pallio,* pag. 85). L'uno e l'altro abito era egualmente addogato di porpora, ma i *colobiones* avranno conservata nei primi tempi la semplicità dell'antica tunica, laddove le dalmatiche erano vesti di molto prezzo. Intorno alla lena poi è degno di leggersi

(1) Il nominativo di queste forme grecaniche esce più frequentemente in *e* che in *es* od *is;* talvolta troviamo la natural forma latina o greca nel nominativo, e poi nei casi la vezzeggiativa in *inis* ovvero in *enis.* Ne arrecherò qui alcuni esempii in conferma. BOTENIA SOPHE in lapida edita dal Maffei (*Mus. Veron.* 266, 7), vien poi ricordata ivi medesimo in dativo: BOTENIAE SOPHENI. In altra lapida edita da Clemente Cardinali (*Inscr. inedit.* pag. 34) si legge NICAREITE, e nella flessione NICARETENI. Il Maffei medesimo nel Museo ora citato (249, 7) ci dà in doppia flessione FEREMIAE HEDONAE, ed HDONENI. Girolamo Amati (*Giorn. Arcad.* vol. XXXVI, pag. 236) pubblicò una FALTONIA HEDISTE e un Faltonio, che è liberto di Ediste, HEDISTENIS. Così in altra lapida si legge: AGAPENI ed AGAPE (Marangoni, *App. ad Acta S. Victorini,* pag. 131). Un esempio di nominativo in *es* col dativo in *eni* si ha in una lapida di Volterra FLORIANES e FLORIANENI (Cavedoni, *Due antichi cimiteri cristiani,* pag. 87), e del nominativo in *is* col genitivo in *inis* nel Marini (*Arv.* 170): NARDIS, NARDINIS. Facile è raccogliere i nominativi in *ene* od *ine* e i genitivi in *enis* od *inis,* come nella orelliana numero 4407: HELPINE, HLPINIS; ma da diverse lapide: onde non sarebbe opera di pregio accumularne gli esempii. Noterò solo, perchè mi viene a proposito, il dativo PACIAETI·N·I; perchè l'Orelli (4459) ha preso la finale INI per tre sigle, che stima si debbano interpretare: *In Nomine Iesu·* invece dovrà dirsi, che fattosi lo scambio dell'erroneo AE in E, altro ivi non si abbia se non un dativo PACIeTINI, il cui nominativo sarà stato *Paciete* dal primitivo *Pacia,* come *Nicarete* da *Nicarium,* e il genitivo *Pacietinis* come *Nicaretenis.*

il Visconti (*Monumenti scelti borghesiani*, opp. tom. XVII, tav. XXXVIII, 4, pag. 272), ove esamina e rigetta l'opinione del Buonarruoti, seguito dal Lanzi nella *Descr. della galleria di Firenze*, il quale alla pagina 158 dei Vetri non distingue la lena dalla toga ampia, nè le *contabulationes multiplices* di quella, dai seni e pieghe di questa. Il Visconti riconosce la lena nella palla o stola vestita dalla sacerdotessa isiaca (*Mus. Pio-Clem.* opp. tom. VII, pag. 108) e da Settimio Severo (*Mon. Gabini*, tav. XXXVII) e da Annio Vero (*Mus. Pio-Clem.* VII, tav. xx). Indi a pagina 219 dei *Monum. scelti borghesiani* insegna che fu usato dai flamini e dagli auguri, recitando il passo di Cicerone (*De cl. orat.* § XIV) che scrive di Popilio Lenate: *Cum esset consul et sacrificium cum laena faceret, quod erat flamen* (Vedi ciò che ho scritto di questo sacro arnese nella Teorica a pagina 106). Avverte poi, che i fanciulli nobili la vestivano, e in prova allega Stazio (*Silv.* II):

Quae non gestamina mitis
Festinabat heros: brevibus constringere laenis
Pectora et angusta telas arctare lacerna.

E in fine insegna che i grandi solevano averla di color di porpora, citando il Ferrario (*De re vest.* III, cap. 13) e Persio (I, 32):

Hic aliquis cui circum humeros hyacinthina laena est:

e poteva citare anche Prudenzio, il quale ne veste il Re di Ninive (*Cathem.* VII, 156):

Rex ipse eoos aestuantem murices
Laenam revulsa dissipabat fibula.

Quanto poi alla maniera di vestirsela, dai monumenti risulta essere stata varia. Già il Visconti medesimo notò nella statua di Settimio Severo, non esser collocata a traverso del petto, e discendente dalla spalla sinistra al fianco destro, ma pendente dal collo sul petto (*Mon. borgh.* pag. 219) quasi come la Vibia dei Mitriaci (*Mystères du syncr. phryg.*), e l'etrusco descritto nella nota a pagina 81. I dittici consolari ce ne fanno conoscere due maniere: la prima, più antica, ritiene il costume della sola traversa, e se ne hanno gli esempii nel dittico dei Lampadii ed in quello di Felice, che sono facilmente i più vetusti: dopo i quali il dittico di Boezio del 487 comincia ad aggiungere la banda che dalla spalla destra discende ad unirsi colla banda della spalla sinistra sul petto, prolungandosi in ambedue i costumi una sola falda fino alla estremità della toga senatoria. La figura del vetro affibbia sulla spalla destra le due estremità della lena, ov'è dipinto in rosso il così detto cornucopia, o sia gran fibula (Laur. Lyd. *De magistr.* pag. 98); porta inoltre una singolare calzatura: sono stivaletti a mezza gamba aperti innanzi, quali forse erano i *mullei* dei patrizii romani, che *tibiatim calceabantur*. Il personaggio descritto pare nell'atto di declamare colla destra, che stende tutta spiegata, e regge colla sinistra un polittico aperto e scritto. Nel campo brillano due stelle a dieci raggi. L'epigrafe legge: A SAECVLARE BENEDICTE PIEZ

Il Ciampini scrisse, parergli in questo personaggio figurato Cristo (*Diss. cit.* pag. 18), e che l'inscrizione debba interpretarsi: *Anno seculare benedicte pie zeses, scilicet: Iesus dignatus es naviculae Ecclesiae pacis portum demonstrare* (pag. 44). L'anno secolare poi crede esser quello, nel quale imperavano i due Filippi, cioè il 247 di Cristo: nel qual tempo appunto i due Augusti erano cristiani. Il Buonarruoti ravvisa ancor egli Cristo sotto questo abbigliamento; e ammessa la interpretazione data prima dal Ciampini, ne propone tuttavia due altre (pagg. 38, 39). La prima A*nte* SAECVLARE BENEDICTE, prima di Secolare Benedetto bevi, viva: la seconda A SAECVLARE *(datum)* BENEDICTE PIE ZESES, dato da Secolare, Benedetto bevi, viva. Quanto a me stimo che nella immagine qui dipinta non sia figurato il Salvatore. L'acclamazione certamente diretta al convitante, che è il personaggio qui rappresentato in veste intessuta d'argento, pare che il chiami benedetto da Secolare, e questa fu la mia prima spiegazione, secondo la quale il personaggio del quale si tace il nome, e invece chiamasi benedetto, esser dovrebbe un neofito, e Secolare il Vescovo che l'ha battezzato. Nè v'ha dubbio che al *Benedictus* si diè questo singolar senso di battezzato, di che da altri e da me furono allegate altrove le prove. Ma ora alle parole *A Saeculare* convien che io lasci incerta la interpretazione, dacchè si è trovato un altro fondo di patera, nel quale si legge:

ABIPPOLITO
PIE ZESES

Dal qual confronto risulta, che il *Benedicte* può essere indipendente dal precedente *A Saeculare*, il che se non fosse avrebbe ancor qui dovuto leggersi *ab Ippolito benedicte*. Qual senso poi dar si debba a quell'*ab* non è ora facile il determinare.

11. Nel Museo Kircheriano. Edito a rovescio dal P. Galeotti (*Gemmae antiquae etc.* tav. XI, 1; Perret, IV, xxxiii, 113). Questo vetro ci pone sott'occhio un rito nuziale osservato dagli antichi cristiani; l'uomo che prende per la mano destra la donna: tra loro due è una corona di alloro con grossa gemma nel mezzo e al di sotto una colonna ornata di gemme: l'epigrafe legge: VIVATIS IN DEO. Il rito di stringere la mano e di dare il bacio usossi presso gli antichi due volte, e nello sposarsi, e nel maritarsi. Dello sposarsi parla Tertulliano, ove scrive (*De vel. virg.* cap. 11): *Ad desponsationem velantur virgines, quia corpore et spiritu masculo mixtae sunt per osculum et dextras:* e altrove (*De orat.* cap. 22): *De illis (virginibus) tamen quae sponsis dicantur, constanter super meum modulum pronuntiare*

contestarique possum velandas ex ea die esse, qua ad primum viri corpus, osculo et dextera expaverint. Quanto al maritarsi, è noto che il marito prendeva per mano la moglie, e questo *manu capere* o *mancipare* significava, che ella entrava nella potestà del marito, e le diveniva soggetta. *Ancillae vestrae,* scrive S. Agostino (*Sermo* CCCXXXII) *sunt uxores vestrae, domini estis uxorum vestrarum:* e delle donne (*Serm.* XXXVII *de proverb.* cap. 31): *Unaquaeque coniux bona maritum suum dominum vocat.... tabulas matrimoniales instrumenta emptionis suae deputat.* E poi gentilezza d'antica data il cedere alle donne la destra e specialmente alle spose, che i mariti, anche presso gli Ebrei, pongono alla destra loro (BUXTORF. *Synag. iudaica,* pag. 631). La colonna gemmata è simbolo della Chiesa, di cui sono gemme gli Apostoli, che diconsi ancor essi colonne, come ho notato di sopra. Di questo doppio senso così parla S. Girolamo (*in ep.* AD GAL., libro I, capo II, versicoli 7, 8): *Columnae igitur sunt Ecclesiae apostoli... quorum unus in Apocalypsi Salvatorem introducit loquentem: qui vicerit faciam eum columnam in templo Dei* (3, 12), *docens omnes credentes, qui adversarium vicerint, posse columnas Ecclesiae fieri. Ad Timotheum vero Paulus scribens ait* (I, 2, 15): *Ut scias quomodo oporteat te in domo Dei conversari, quae Ecclesia Dei vivi, columna autem et firmamentum veritatis. His et ceteris instruimur, tam apostolos omnesque credentes, quam ipsam quoque Ecclesiam columnam in Scripturis appellari, et nihil interesse de corpore quid dicatur an membris, cum et corpus dividatur in membra et membra sint corporis.*

La corona che si vede nel mezzo fra i due coniugi significa il premio preparato alla fedeltà coniugale e all'adempimento dei doveri di quello stato.

12. Nella Vaticana. Descritto dal Fabretti (*Inscr. antiq.* pag. 595), edito poi dal Buonarruoti (tav. XXI, 3). Lo ristampa Sebastiano Paoli (*De patera arg. forocorneliensi,* pag. 245). È una pittura simile a quella del vetro precedente; se non che qui si hanno i nomi dei due sposi o coniugi, che sono, *Martura* ed *Epectetus,* leggendosi MARTVRA EPECTETE VIVATIS. Non è poi dipinta in mezzo la corona, ma in sua vece il monogramma, e accanto alla donzella è figurato un volume. È bene paragonare questa pittura con un sarcofago romano (BOTTARI, tav. XV) e con uno di Arles, ove è rappresentato il coniugio: nel mezzo fra il marito, che è a sinistra, e la moglie, che è a destra, si vede un fascio di volumi. Quanto al monogramma di Cristo ricordo le belle parole di S. Pier Crisologo (*Serm.* 157): *Felices nuptiae, felices illae, quibus Christus est praesens, quae non luxu, sed virtutibus consecrantur.*

TAVOLA CXCVI.

1. Nella Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola XXIII, 3 (PERRET, IV, XXVI, 49). Due coniugi d'ignoto nome sono qui figurati, il marito a destra e precedente d'un passo la sua compagna. Sono ambedue abbigliati nobilmente, il marito di lena, la donna di pallio orlato con larghe fasce ricamate, e porta al collo il *maniacium.* Di mezzo alle due figure sorge una colonna, sulla quale posa un diadema; di qua e di là veggonsi fiori e due grossi volumi stretti dai legami nel mezzo.

2. Nella Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola XXII, 1. Sono qui figurati due sposi coi loro nomi, che mi paiono doversi leggere: PALINE GAZOSA PIE SES. Il Buonarruoti stampa PRI invece di PALIN che è parte del nome *Paline.* Questi veste tunica e pallio: la moglie veste pallio ricamato, ha merletto intorno al collo ornato di gemme. Dai nomi in *ia* o in *a* nascono i desinenti in *osa:* sono della prima maniera i nomi *Luciosa* e *Iuliosa* (RÉNIER, *Inscr. de l'Algérie,* nn. 217, 341, 987), *Venezıosa* (*ibid.* n. 435), o *Benezıosa* (BARTOLINI, *Conf. della Basilica di S. Marco,* pag. 31), *Veteriosa* (RÉNIER, *ibid.* n. 528), *Geniosa* (*ibid.* n. 435), *Maciosa* (*Mart. Flor.* 2 iun.): sono della seconda maniera *Primosa* e *Ligosa* (RÉNIER, *ibid.* n. 439), *Libosa* (*ibid.* n. 862), *Coccosa* in recente epigrafe scoperta sulla via latina (FORTUNATI, *Relazione degli scavi,* pag. 5, num. 7), *Melosa* (*Mart. Flor.* 1 iun.), *Lamosa* (*ibid.* 15 mai). *Gaza* positivo del nome proprio *Gazosa* leggesi in un epitaffio edito dal Boldetti (*Osserv.* pag. 406): ΓΑΖΑΙΒΚΑΛΖΟΝΙΩΝ ΔΩΡΜΤΙΝΠΑΚΕ ΦΙΛΙΛ-ΙΛΙ. Ma ivi egli lo spiega: *Gazeo Calzonio - dormit in pace filia propria;* e invece, meglio divise le parole, avrebbe dovuto interpretare, se non erro: ΓΑΖΑ ΙΒ ΚΑΛ ΖΟΝΙΩΝ ΔΩΡΜΙΤ ΙΝ ΠΑΚΕ ΦΙΛΙΑ ΙΛΙ cioè *Gaza XII kal. iunias dormit in pace filia - ili?*

3. Edito dal Boldetti a pagina 202. Sono rappresentati due giovani coniugi; la donna ha stola, pallio ricamato, merletto liscio, e in capo un largo diadema lavorato a scudetti o sia bulle; in mano ha un volume. L'uomo è nei soliti panni, tunica, pallio e lena.

4. Nella Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola XXII, 1. Neppur qui si leggono i nomi dei due sposi, che sono coronati dal Redentore. La donna ha sul capo il diadema, non diverso da quello dei numeri 6, 7, e il merletto al collo: l'uomo veste la lena senatoria, Gesù Cristo è cinto del nimbo, tra due gemme. Intorno si legge, PIE ZESVS, scambiatosi per errore l'E in V, se pure non si è voluto scrivere il nome di Gesù; nel qual caso il PIE deve paragonarsi alle epigrafi di quei vasi ove si legge soltanto PIE o BIBE, ed a quegli altri, ove solo VIVAS o ZESES.

5. Nella Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola XXI, 2 (Perret, IV, xxvi, 1). Mancano di nome anche questi due coniugi, siccome quei del vetro antecedente: solo si legge scritta l'acclamazione PIE ZESES; le vesti di ambedue sono quali le abbiamo descritte al numero 1; l'uomo ha la lena, la donna un ricco pallio, cogli orli ricamati, e *maniace* attorno al collo.

6. Nella Vaticana. Inedito. Rappresenta due coniugi in nobile vestimento senza alcun nome. La donna ha in capo un largo diadema, il merletto intorno al collo, e il pallio; l'uomo ha la tunica, il pallio e la lena.

7. Nella Vaticana. Edito dal Bosio a pagina 509, IV, e dall'Aringhi, IV, capo XXXVII, n° IV, indi dal Bottari, III, cxl. Sono singolari i due rami, che sembrano di palma, e si veggono dipinti sulle teste dei due sposi; in mezzo ai quali è un diadema, e al di sotto un ramoscello, e nel campo gemme. Sopra si legge, PIE ZESES. Il loro vestito è ricco siccome quello del vetro precedente; la donna ha il diadema e il merletto, l'uomo la lena senatoria.

TAVOLA CXCVII.

1. Nella Vaticana. Inedito. Veggonsi in questo vetro di elegante disegno le nobili persone di Vincenzo e della sua compagna, che può forse essere stata una *Septimia*, se si vuol tener conto di un M, di cui un'ombra, che non è espressa nel rame, mi parve di leggere davanti alla finale IA. L'iscrizione adunque dice: VINCENTI VIVAS CVM S..... MIA. La donna indossa un pallio con fascia all'orlo ricamata, e sopra di esso una ricca lena parimente ricamata, che a modo della toga di sotto al fianco destro le risale sull'omero sinistro. L'acconciatura del capo è simile alle precedenti, ma in luogo del diadema porta una striscia a forma di conchiglia striata: il marito ha tunica con lato clavo e pallio con lena.

2. Nella Vaticana. Alla coppia dei due coniugi non è sovrapposta altra leggenda che l'acclamazione PIE ZESES, sopra un cartello. Il marito prende la destra, e sta un passo più avanti della sua moglie. L'acconciatura a padiglione dei capelli di questa donna, il pallio ad orlo ricamato, e 'l non meno ricco merletto con collana di gemme a gocce, fanno singolar contrasto colla semplice tunica e col pallio nel quale si avvolge la persona del marito

3. In Parigi nel Gabinetto delle medaglie. Frammento di vetro di pessimo lavoro. La donna, della quale ci è conservato il ritratto, sembra di età matura non meno di suo marito, del quale rimane la parte superiore del volto. Non manca per altro ella di tutto l'abbigliamento richiesto facilmente dalla sua condizione. Sulle due figure era una leggenda, della quale resta soltanto IBA...BI...S..VM PREIECTA o sia *Praeiecta*. Questo nome conferma la lezione *Praeiectus* del martirologio di Adone e di Wandelberto, citato ivi dal Sollerio opportunamente. Il Cavedoni (*Oss.* pag. 29) aggiunge il *Praeiectus episcopus ad aquas Tibilitanas* (S. Aug. *De civ. Dei*, XXII, 8), e un *Praeiectus* di una lapida del Museo Vaticano. Ignoro come possa supplirsi il residuo IBA, se *Abiba*, o *Achiba*, ovvero se ancora debba ritenersi quasi come intero, essendo notissimo il nome *Ibas*, portato dal Vescovo di Edessa, celebre nel IV e V Concilio generale, nome con ogni probabilità di origine orientale, potendosi derivare da אבה ed הבה contratto da האבה. elefante; onde l'avorio dicesi שנאבים nella Scrittura. Ma il Cavedoni *(l. c.)* vorrebbe leggere piuttosto: I BABIS *c*VM PREIECTA nel supposto, che siasi commessa la viziosa metatesi di BABIS per BIBAS Tutta la leggenda supplita dice IBA BI*ba*S *c*VM PR*a*EIECTA. La donna ha pallio e intorno al collo il merletto, in capo porta una reticella, *reticulum* o *retiolum*. Il Buonarruoti a pagina 26 cita il testo di Varrone (*De L. L.* IV, 29): *Et quod capillum contineret a rete reticulum*, e di Giovenale (*Sat.* II, 96):

Reticulumque comis auratum ingentibus implet:

e in terzo luogo di Virgilio, secondo l'opinione di Servio (*ad Aen.* IV, 13), che stima abbia scritto *retiolum: Retiolum dicit, quod colligit comas.* Ma lo ha poi adoperato sicuramente S. Agostino (*Epist.* 109, 10): *Ne sint vobis tenera capitum tegmina, ut retiola subter appareant.* Il Bottari, che cita questo luogo (II, pag. 10) vorrebbe cambiare *tenera* in *tenuia.* Questa reticella era ordinariamente d'oro, e se ne ha testimonianza, oltre a Giovenale nel citato *reticulum*

auratum, anche in Petronio (*Satyr.* cap. LXVII): *Ultimo et periscelides resolvit et reticulum aureum quem ex obrizo esse dicebat;* e nella Lode della verginità *ad Mauritii filiam*, ove l'autore ingiunge: *ut non aurea reticula capillos portet*, e in quell'altro che si sospetta esser Pelagio *(Epistola ad Demetriadem)*, che adopera la locuzione *implicare auro crinem*, posto non intenda piuttosto i fili d'oro, i quali si costumava intrecciare ai capelli. L'adornavano poi le più fastose ancora di gemme; di che Capitolino fa fede *(in Maxim. iuniore)* ove scrive: *Reticulum de prasinis undecim;* e Prudenzio (*Hamartig.* 271 segg.):

Nectitur et nitidis concharum calculus albens
Crinibus aureolisque riget coma texta catenis.

Intorno al volume che Preietta reca, e che si vede di frequente in mano ai fedeli, ho già fatto osservare, che ove non si può spiegare come un costume civile, comune perciò anche ai pagani, il volume, o il libro dinota l'Evangelio, ovvero la Sacra Scrittura. La ragione di così rappresentarsi è il voler espressa la speranza in che vivono dei beni celesti, promessi nelle Sacre Scritture a coloro che osservano la legge: *Omnis Dei sermo, qui scripturis divinis continetur, in spem nos coelestium bonorum vocat*, scrive S. Ilario (*in* Psalm. 118, lett. VII, 1) *Qui promissis Dei credidit, Deum, ut verbi sui in se servo suo memor sit, deprecatur, quo in verbo spem dederit.*

4. Edito dal Bianchini nelle note ad Anastasio, volume II, pagina 247, che lo dice trovato nel cimitero di Callisto e Pretestato il 27 aprile del 1723. Il Bianchini ha supplito la parte mancante, e fa rappresentare quel supplemento con tinta più oscura, nel modo medesimo che ci è dal Passeri espressa la parte destra di quel vetro che io pongo alla Tavola 201, 1. Romano è il nome di questo personaggio, ma del nome della compagna non è arrivato a noi se non la finale NE, che ben può dirsi desinenza vezzeggiativa, come *Aeliane* (Grut. 1128; Marini, *Iscr. alb.* 70, 73), *Feliciane* (Cardinali, *Iscr. velit.* 107), *Marciane* (Marini, *Arv.* 712), ecc.; ovvero come i nomi recitati avanti *Helpine*, piuttosto che supporlo nome greco, qual per modo di esempio sarebbe *Ariadne*. L'epigrafe adunque legge così: DIG*nitas* A*mic*ORVM ROMANE PIE ZESES CVM TVA... NE. Nel campo superiore ai due ritratti è figurato il Pastore divino colla pecora sulle spalle ed un'altra pecora che gli saltella d'appresso. Dai due lati erano dipinti S. Pietro e S. Paolo sedenti in subsellio e in ragionamento fra loro: ma l'imagine di S. Pietro, se ne eccettui solo il piè destro, è ora perita: rimane quella di S. Paolo, sopra la quale si legge, PAVLVS. Romano ha un volume; la sua donna porta una collana di perle al collo, e con una cintura stringe alla vita la sopravvesta, non altrimenti che le due giovanette in altro vetro (Tav. 200, 3).

5. Nella Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola XXIV, 1. Il Perret, libro V, xxiii, 20, omette le lettere TRO. L'epigrafe legge: MAXIMA VIVAS CVM DEX · TRO. Le figure qui rappresentate non differiscono guari dalle altre: Destro è barbato e di età matura, Massima ha nelle mani un volume, ed è abbigliata assai riccamente di pallio ricamato e di largo merletto attorno al collo.

6. In Urbania, presso i Conti Matarozzi, ora nel Museo Britannico. Edito dal Sanclementi, *Numi sel.* III, xlii, 6. Rende singolare questo vetro la rappresentanza dell'Erote che sta framezzo ai due coniugi sospeso sulle ali e in atto di congiungerli avvicinando le loro teste, *discreta corpora in unum convenire animum ulnis iungentibus docet*, come scrive Severiano di Gabala (*Int. opp.* Chrysol. *Serm.* 149: cf. *opp.* Chrysost. tom. III, pag. 140, ed. Montf.). La quale rappresentanza del coniugio non pare del tutto riprovevole neanche al Cavedoni (*Oss.* pag. 29); tanto più, dic'egli, che un simile genietto come disceso dal cielo ricorre nelle monete degl'Imperatori cristiani del secolo IV, e nei sarcofagi di Roma sotterranea. La donna ha intorno ai capelli una fascia o κεφαλοδέσμιον, e sul vertice le trecce raccolte a ciambella e involte nella reticella: veste la stola e 'l pallio ricamato, ed ha un volume nella sinistra. Similmente il marito veste tunica con strette maniche, ha il pallio, e sopresso la lena, e reca un volume: accanto alla donna è forse un giglio, accanto all'uomo una rosa chiusa nella buccia. L'epigrafe legge ...ANE ☧ TZVCINVS BIBITE (1). Sucino è appellato il marito, ma il nome della consorte è

(1) Il Boldetti lesse nel cimitero di Ciriaca (*Osserv.* pagina 431): TZVTZINTILLES · Q · V · AN · X IN PACE. Le due lettere, che troviamo sovente scambiarsi in Z, sono la I e la D. Così ZOSIMVS scambiasi in IOSIMVS, e per lo contrario IESVS in ZESVS e IANVARIVS in ZENVARVS, e IASO in ZASO, e *Diabolus* in *Zabulus*, *Diaconus* in *Zaconus:* onde poi scambiansi fra di loro anche l'I e 'l DI in *Iordanes*, DIVRDANVS, in un epitaffio da me copiato in villa Carpegna, e 'l D in I in una epigrafe chiusina da me veduta (Cavedoni, *Due ant. cim. di Chiusi*, 1853, pag. 27) ove si legge IACONI per *diaconi*. Ancora osservo, che la S si scambiò popolarmente colla Z; onde leggo nei graffiti del Palatino (*Graffiti de Pompèi*, pl. XXX, 24) ZOZZO, che parmi equivalente di SOZON e viceversa SES*es* per ZESES nei vetri. Potrebbe quindi cercarsi in *Tzutzintilles* l'equivalente di SVSINTILLAE, in TZVCINVS di *Sucinus* (ove un solo C è difeso dal parere di coloro che il *succinum* derivano da *sucus*, meglio così scritto che *succus*) col riscontro valevolissimo di PITZININNA in lapida del 392 (Spreti, *Della orig. ecc. di Ravenna*, I, pag. 244), che val quanto *Pisinnina*. Per altro il Cavedoni paragona questa voce all'ebraica Tzitzah, *fiore*, il cui diminutivo sarebbe, a parer suo, *Tzutzintilla*. Nel qual caso la voce sarebbe prettamente ebraica.

perduto, tranne la finale NE ed un avanzo di lettera, che potrebbe essere stato un A.

7. In Parigi, nel Gabinetto delle medaglie. Frammento rappresentante due teste con gli avanzi di leggenda: RVFE · VIVI*te*.

8. Frammento disegnato dall'originale in Parigi nell'imperial Gabinetto delle medaglie. E l'imagine di un uomo con la leggenda: GAI VIVA... Del G non rimane altro che l'inferior parte ricurva, e può tenersi che sia un nome intero, *Gaius*, il quale in questo modo è scritto sovente, e certo così pronunziavasi in Roma.

TAVOLA CXCVIII.

1. In Parigi nel Gabinetto delle medaglie. Edito dal Perret, IV, XXVI, 47. L'epigrafe legge: IVCVNDE CVRACE ZESES, e la pittura rappresenta i due sposi Gioconda e Ciriaco incoronati da Cristo. L'ortografia di *Curace* appartiene parte al dialetto, parte alla forma greca Κυριακή, ritenuta nella flessione latina. Il signor Le Blant opina invece (*Inscr. chr. de la Gaule*, II, pag. 96), che qui sia nominato un Ciriaco, al quale si acclama *iucunde zeses*, o sia *iucundam vitam agas*. La qual congettura sarebbe plausibile, se non constasse, che nei vetri, dove si rappresentano i due coniugi, leggonsi i nomi di amendue, e se potesse la trasposizione di *iucunde* non parer forzata in questa leggenda. Sulla spalla sinistra di Giocondo è dipinta una larga fascia di porpora, e si deve intendere che appartiene al pallio; alle maniche della dalmatica sono pure cucite tre strette bande di porpora; sopra il pallio egli indossa la lena. L'imagine di Gesù Cristo è vestita di tunica a maniche strette e ornate del triplice cordone di porpora; sulla tunica egli porta il pallio addogato da una striscia di porpora; alla estremità del pallio è il segno ⌖ in color rosso. Il resto di quest'abito gli si ravvolge alla vita, riuscendo di sotto al braccio destro, e risalendo sulla spalla sinistra, passa quindi a coprirgli anche la destra con tutto il braccio. La donna porta un ricco merletto, e sopra un doppio filare di gemme; il primo di smeraldi, il secondo di rubini. Il diadema è ornato di quei globetti, che dicevansi dai Latini *polimina:* Fulgenzio *(Mytholog. praef.)* li descrive in questo passo: *Quarum mulierum dexterior, verenda quadam maiestate subnixa, elatae frontis polimina argenteis astrorum crispaverat margaritis.*

2. Nella Vaticana. Edito dal Buonarruoti alla tav. XVIII; perocchè io giudico, che sia il medesimo col nostro, ma disegnatogli solo per metà; indi lo rivediamo stampato dal Bottari a pagina 205 intero, ma ridotto (PERRET, IV, XXX, 85). L'acclamazione *d*VLCIS ANIMA VIVAS, scritta su questo vetro, parve al Buonarruoti più pagana che cristiana, perchè vi è adoperata nel senso convivale, ritenendola nel resto come cristiana nei monumenti funebri. Imperocchè egli crede che quell'acclamazione usata dai pagani nei conviti fosse poco conforme e non adatta alla severità dei cristiani: di più la piccola figura colla barba, apparendo nel disegno di lui coperta dal pallio, gli diè verosimile argomento, che rappresentasse qualche sacerdote idolatra (vedi pag. 106), che avevano, dic'egli, per rito il coprirsi nelle funzioni del loro grado. Ora sul disegno corretto si vede chiaro, che non è questa figurina altrimenti un sacerdote, ma il Redentore che incorona gli sposi, di che il Buonarruoti non aveva ancora alcun esempio: e noi ne abbiamo sott'occhio cinque; uno nella Tavola 188, 7; un altro nella 196, 4, ed altri tre in questa medesima tavola, ove è anche assicurato (num. seg.) dalla leggenda, CRISTVS. Poi quanto all'epigrafe, già ella si è veduta alla Tavola 172, 10, e l'ANIMA DVLCIS ha ancora altri due esempii sulle Tavole 178, 8, e 491, 7, in vetri che non sono per fermo pagani. La donna di questo vetro è vestita di tunica cinta, e porta un diadema adorno di globetti d'oro.

3. Nella Vaticana. Edito dal Bosio, pag. 509, num. 3, e dall'Aringhi, IV, CXXXVII, n° 3, indi dal Bottari, III, CXCVIII, e dal Bianchini, *Dem. h. eccl.* lib. II, pag. 311. L'epigrafe legge: SIRTC · ALVCIFER · VIVAS CVM TVIS FELICITER ZESES. L'imagine piccola, che incorona gli sposi, porta la leggenda, CRISTVS, che è vestito come nella precedente. I due sposi sono abbigliati nobilmente, Lucifero di lena, Sirtica di pallio interamente ricamato, con largo merletto al collo intesto di pietre preziose, e diadema sul capo finiente in un filare di perle, che il pittore del vetro rappresenta elevato quasi a svolazzo. Il Mamachi (*Orig.* III, 73), e con lui il Bianchini *(loc. cit.)*, legge *Sirica:* ma qui è *Sirtca*, nome accorciato di *Syrtica*.

Nel Museo di Vienna è un vetro inedito, che rappresenta una coppia di coniugi: il marito è a sinistra, ma precede

di un passo la donna; egli veste pallio e lena, la moglie pallio ad orlo ricamato, e merletto liscio al collo, ha la cresta involta in una reticella, e porta un volume nella sinistra, sul quale appoggia le due dita spiegate della destra; il marito ancor esso è in gesto da oratore. Nel mezzo è un diadema, e di sotto un volume: intorno si legge: PIE ZESES; nel campo è un ramoscello.

4. Fu in Urbania, presso i signori Conti Matarozzi, ora nel Museo Britannico. Edito pel Sanclementi, *Numi sel.* III, pag. 192. La famigliuola cristiana composta dei due coniugi e di due figlioletti appare qui dipinta fra due alberi, e con in mezzo il monogramma; di sopra si legge: POMPEIANE, TEODORA, VIBATIS. Pregevolissimo si è questo, perchè rappresenta le figure intere e ben conservate; e che non mancano di certa grazia di disegno e di movenze, per mezzo delle quali si legano tutte quattro le figure in una sola espressione di amore. La fanciulla veste la penula addogata di due larghe fasce a ricamo, ed il fanciullo la dalmatica con al basso e sulla spalla sinistra tre gale rotonde con bei ricami di fiori: ambedue portano un papiro, ma quello che ha il fanciullo è svolto alquanto. I capelli del figliuolo, come quelli del padre, sono modestamente tosati, moda divenuta comune in quell'epoca. La donna Teodora s'avvolge nel pallio interamente ricamato alla manica della toga; ond'è che la fascia che ne orna l'orlo si vede andare a traverso della persona dal basso in alto: essa porta al collo un monile di pietre preziose.

5. Fu in Urbania, presso i Conti Matarozzi, ora nel Museo Britannico. Edito dal D'Agincourt (*Storia dell'arte, Pittura*, tav. XII, num. 20), e dal Sanclementi (*Numi selecti*, III, tav. XLII, 4). Una famiglia cristiana composta del padre Severo, della madre Cosma e della figlioletta Lea, siccome impariamo dall'epigrafe, SEVERE, COSMAS, LEA, ZESES. Nel mezzo è figurato un diadema, di sotto al quale è il monogramma fra due punti. La fanciulla porta i capelli aggruppati e annodati sul vertice. La madre Severa e la figlia vestono alla maniera medesima, la madre porta inoltre il diadema: il padre Cosma è involto nel pallio colla lena soprapposta. Nella prima edizione di questi vetri giudicai come qui mascolino il nome *Cosmas* e femminino *Severe*, in luogo di *Severa*: ma è pure verosimile, che *Cosmas* sia nome di donna, al confronto di *Seras* (*Corp. inscr. gr.* 4935) e di *Clidemas* (*ibid.* 4909) nomi parimente di donne.

TAVOLA CXCIX.

1. Nella Biblioteca Vallicelliana. Edito dal Perret, VI, XXIV, 31. Una famiglia di quattro persone, Venanzio, Caritosa e due figlioletti sono rappresentati in questo vetro. Fra i due coniugi vi è dipinto un fiore ed un ramoscello: la epigrafe legge: CARITOSA VENANTI VIVATIS IN DEO. Caritosa ha in capo il diadema, al collo il merletto ricamato, ma veste un pallio che non ha ricamo. La figlioletta porta al di sopra del κεφαλόδεσμων una rotella o piccolo desco traforato nel mezzo; nel resto è vestita come la madre; Venanzio e 'l figlio sono egualmente abbigliati di pallio e di lena.

2. Nella Vaticana. Edito dal Perret, IV, XXV, 32. Altra famiglia coi nomi soprascritti nella leggenda: AMADA E ABAS, MARA, GERMANVS, VIVAS. Nei quali nomi apparisce un misto di romano e di orientale: perocchè *Amada, Abas* e *Mara* sembrano avere origine caldaica o sirofenicia. *Amada* deriva probabilmente da חמדה, *desiderio, bellezza*, pronunciandosi lo sceva non di rado per *a;* אבא, padre e מרא, *signore*, nome mascolino, siccome richiede la immagine, che è virile. I loro abiti punto non si dipartono dal costume notato negli altri. Del resto niente osta che si legga, come opina il Cavedoni (*Oss.* pag. 30), BABAS, sia che si derivi dal *Baba* noto ai tempi di Seneca per la sua stupidità (*Epist.* XV, 8; *Apocol.* 3, 3), sia che da quella stessa voce indicante un suono inarticolato, onde i Greci fecero βαβάζω, e i Latini *Babiger* e *Baburrus*, sinonimi di *stultus* nelle glosse d'Isidoro. Potrebbe anche proporsi che *Amada* stia per *Amanda* e *Mara* per *Marullus*. Amada ha in capo il diadema largo e ornato di tre gemme. Aba è in pallio e lena, Mara e Germano vestono come il padre.

3. Nella Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola XXIII, 4, e dal Boldetti, pagina 202 (PERRET, IV, XXX, 83). L'epigrafe legge: PIE ZESIS, con scambio dell'E in I. Sono tre figure, i due coniugi ed un figliuolo, che s'involge nella lena; la donna ha i capelli discriminati e ravviati addietro agli orecchi, e indossa pallio con fascia ornata di gemme: il marito è in pallio e lena: nel campo sono quattro gemme; nel mezzo un volume.

4. Dall'originale nel Museo di Firenze. È una famiglia simile quasi del tutto a quella figurata precedentemente; ma vi si legge: PIE ZESES.

5. Nella Vaticana. Edito dal Perret, VI, xxvii, 57. Al di sopra della famiglia qui dipinta è scritto PELETE (chiaramente e non FELETE, come ha copiato il PERRET) VIVAS PARENTIBVS TVIS. Si acclama dunque alla fanciulla Pelete. Il qual nome rifiutandosi alle origini romane può forse credersi barbaramente scritto per φιλητή, ovvero, ciò che parmi meno probabile, derivarsi da פליטה ovvero פלטה *liberazione*. L'uomo è barbato e indossa il pallio e la lena: la donna e la figliuola hanno pallio con orlo ricamato, e attorno al collo il merletto. La pettinatura ne è diversa; perocchè la madre ha i capelli a festone e ravviati, la figlia discriminati a padiglione: la madre inoltre ha il diadema.

6. Nella Vaticana Rufino e Respetta con un loro figlioletto vengono acclamati nella leggenda: EVFINE (così l'artista per isbaglio) RESPeCTA VIVATIS IN DEO ZESES. I medesimi nomi di Rufino e Respetta lessi già sopra un chiodo di bronzo conservato nel Museo Borgiano di Propaganda, che pare perciò sia appartenuto a questa coppia di coniugi. Ecco la epigrafe: ZESES P RVFINE RESPECTA VIVATIS IN DEO SE*mper*. Coi due coniugi è un figlioletto in pallio: nel mezzo un diadema, con due ramoscelli.

TAVOLA CC.

1. Nel Museo Olivieri di Pesaro. Edito pel primo dal Paciaudi negli Opuscoli del Calogerà (tom. 42, pag. 361), di poi dall'Olivieri, *Di alcune antichità cristiane*, tavola IV, numero 7 (PERRET, IV, xxxiii, 110). In questa graziosa pittura vien figurata una madre sedente sopra di una larga panca in stola e pallio semplice, coi capelli discriminati e cresta sul vertice, e con una mammella, che è la sinistra, scoperta. Essa ha il capo piegato e rivolto amorosamente verso un suo fanciullino, sull'omero del quale pone la destra. Questo ragazzo è in piccoli stivaletti, e tunica discinta e addogata da due fasce di porpora davanti e alle maniche; egli accenna colle due mani alla mammella della madre. L'epigrafe legge: COCA VIVAS PARENTIBVS · TVIS · Giulio Valerio ci spiegherà per qual ragione la madre abbia scoperto piuttosto la mammella sinistra che la destra: perocchè, dic'egli, si sa che la donna allatta prima colla sinistra, e poi colla destra mammella: *Lactorum foeminam laevi uberis primum alimenta praestare* (*De rebus Alexandri*, III, 12). Il nome *Cocca*, Κόκκη, o Κόκκης, fu virile; di poi si usò ancora dalle donne (vedi *Journal des savants*, 1848, pag. 533. Cf. *Corp. inscr. gr.* pag. 1185, *Add.* ad pag 286 *b*, et 287 *a*). Opinò il Paciaudi, che questa donna non fosse la madre del da lui creduto fanciullo, ma la sua *gerula*, che l'accarezza, e con una bellissima acclamazione *optat ut sit superstes*, e gli dice, *Coca vivas parentibus tuis*. Ma egli si sbaglia, perchè come spiegherassi la particolarità dalla nuda mammella additata dal fanciullo? Non fu ufficio delle gerule di lattare, ma di portare i fanciulli sulle loro braccia, uffizii ben distinti, e così noverati da S. Girolamo (*c. Iovinian.* lib. I) ove dice: *Vocanda domina, celebrandus natalis eius, iurandum per salutem illius, ut sit superstes optandum, honoranda nutrix eius et gerula*; e nella lettera *ad Laetam: Nutrix ipsa non sit temulenta, non lasciva, non garrula, habeat modestam gerulam, nutricium gravem.*

La tosatura dei capelli di questo fanciullo *Coca* ha tutta l'apparenza della κουρά superstiziosa, di che fa menzione Polluce, II, 30: Ἔτρεφον δέ τινες ἐκ πλαγίου κόμην, ἢ κατόπιν, ἢ ὑπὲρ τὸ μέτωπον ποταμοῖς, ἢ θεοῖς. Essa consisteva di una porzione di capelli lasciata intonsa nella tosatura, che prendeva perciò nome di ciuffolo, *cirrus*, μαλλός, σκολλύς, e πλοχμός, che Eschilo chiama πλόκαμος θρηπτήριος. Questo tosare dicevasi, μὴ ἀποκείρειν (vedi S. ATANAS., pag. 314, ed. Maur.; TEODORET. *in* LEV. XIX, 27), o sia, non tosare del tutto il capo, verbo ben proprio, perocchè era usato in proposito dei ciuffi; onde Imerio (*Orat.* XXIII, 5): Τίς ἀπέκειρε δαίμων τῆς ἐμῆς ἑστίας τὸν χρυσοῦν βόστρυχον; Noi lo troviamo in questo senso in proposito del ciuffo atletico soprapposto per dileggio ad una statua di Nerone, colla epigrafe: Ἀποκείρου δή. L'ἀποκείρειν adunque ebbe un significato in questo caso non diverso da quello che nella cerimonia di tagliare i ciuffetti lasciati ai fanciulli. Υἱὸν ἀποκεῖραι, scrive Teofrasto (*Charact.* cap. XXI, ed. FISCHER), ove a pagina 209 il Casaubono sembra estenderne l'uso a tutta la chioma, scrivendo, *comam alere, comam tondere*, in luogo di *cirrum alere, cirrum tondere*. Il Buonarruoti a pagina 177 ha giudiziosamente osservato, che il santo sacerdote Diodoro cercava di abolire questa consecrazione diabolica, allorchè *cirros*

puerorum detondebat, id quoque ad deorum cultum existimans pertinere (AMM. MARCELL. XXII, 11), ciò che gli meritò la corona di Martire. Non so intanto che siasi finora pubblicato verun pagano monumento, il quale ci mostri qualche esempio di questo culto; io ne conosco due sopra due sarcofagi, l'uno che fu presso il signor Guidi a S. Sisto vecchio, l'altro nella sacrestia di S. Maria in Trastevere, dato da me inciso nella tavola d'aggiunta (num. 4) della prima edizione dei Vetri, 1858. Gli accessorii di questo vetro parvero al Cavedoni (*Oss.* pag. 31, nota 31) egregiamente da me illustrati; nondimeno ne eccettua quel piccolo segno triangolare che vedesi delineato in fronte al fanciullino, che altri riferir potrebbe alla professione cattolica del mistero della Triade augusta. Or quel triangolo è stato da me tolto, perchè nel vetro originale da me recentemente osservato in Pesaro non vi è per nulla.

2. Nel Museo Kircheriano. Tre figure sono qui rappresentate, e tutte coi loro nomi: il padre Omobono, OMOBONVS, la moglie Venerosa, BENEROSA, ed il figliuolo Bulcolo, BVLCVLVS, ai quali è diretta l'acclamazione, PIE ZESES. Paragono il *Bulculus,* o sia *Bulgulus,* colla voce *bulga,* detta anche *vulga,* e grecamente μυλγός, che Festo insegna essere originariamente voce gallica, nella qual lingua significava *sacculum scorteum.* Or poichè si adopera per nome virile, facilmente da *Bulgula* si è fatto *Bulgulus,* ossia *Vulgulus:* come da *Refrigerium, Refrigerius,* da *Memoria, Memorius,* da *Remigium, Remigius* e simili. Una Venerosa è memorata sopra un marmo cimiteriale edito dal Boldetti (*Osserv.* pag. 489), VENEROSAE BENEMERENTI QVE VIXIT ANNIS TRIBVS ET DIES VII. *Benerosa,* come *Benera* in un piccolo avorio del Museo di Bologna, BENERA VIBIS - IN DEO, scambia il *v* in *b* ed omette l'*i* precedente la desinenza *osa.* Nomi proprii così terminati s'incontrano in buon numero nelle epigrafi africane (LÉON RÉNIER, *Inscriptions romaines de l'Algérie,* nn. 217, 341, 427, 435, 469, 858, 863, 987, etc.). Ancora *Omobonus* o sia *Homobonus* ben si accorda col dialetto affricano, che compiacevasi di formare i nomi proprii a tal modo. Così *Quodvultdeus, Deusdedit, Deogratias, Annibonius,* che non parmi derivi da Annibale, come altri opina. Il Furlanetto ha già notato nel lessico *Homobonus,* traendolo da una lapida del Donato, 341, I, che legge: HOMOBONVS INFANS ATQVE AMICVS OMNIBVS HIC CONQVIESCIT; ed io aggiugnerò *(A)nnibonius* da un fondo di bicchiere con lettere di vetro saldato fra le solite lamine: *a*NNI || BONI. Nel martirologio antuerpiense si celebra un *Annibonia* agli undici novembre, martirizzata in Ravenna: ma nel martirologio del Fiorentino leggesi invece ai 10 dello stesso mese: *In africa natalis Anni-Bonii,* e ivi medesimo nell'antuerpiense e corbeiense, *Anniboniae.* L'origine di questo nome sembra essere l'augurio del nuovo anno annunziato colla formola nota: *Annum bonum faustum felicem.*

Al disopra della rappresentanza sono dipinte delle cortine a cascate e festoni. Siede Omobono sopra di un subsellio ornato di piumaccio a ricamo e con predella: veste tunica e lena, e tiene un volume nella sinistra, che appoggia sul ginocchio; di qua e di là nel campo sono dipinti due altri volumi. Egli ha davanti Bulcolo giovanetto, sulla spalla del quale pone la mano. Il giovanetto è in scarpe aperte e alte, veste una tunica a corta manica con un pomello ricamato da basso: sopra di questa egli ha il pallio, colle due mani poi sostiene un libro aperto, sul quale si veggono alcune tracce non già di lettere, ma di globetti. Segue la figura di Venerosa, coperta di stretto diadema e vestita di stola addogata di due strisce gemmate e con peplo sulle spalle: sembra essa tenere un volume colla sinistra, del quale appena sono visibili le tracce, e posa il piede destro sopra un quasi ciottolo di forma oblonga, sollevando in pari tempo un tallone. Difficil cosa mi sembra spiegare il motivo di così strana positura: forse volle il pittore rappresentarla, come peritissima di musica, in atto di battere la cadenza sullo *scabillo,* del quale istrumento di legno o di ferro usato dagli antichi per battere la cadenza nel canto e nel suono vedi ora il Minervini (*Bull. Napol.* IV, 4 segg.). Sopra i sarcofagi del terzo e del quarto secolo vedonsi talvolta effigiate le matrone con musici istrumenti in mezzo alle muse (vedi il *Cimitero degli antichi ebrei,* pagg. 20, 21). Lo studio della musica era in questi tempi un'occupazione delle famiglie agiate e nobili; introdotto poi in Occidente il canto nelle Basiliche da S. Ambrogio potè rivolgersi ancora ad uno scopo religioso.

3. Nella Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola XXVI, lo riproduce Sebastiano Paoli (*De patera argentea forocorn.* pag. 249), in proposito delle vesti ornate di meandri. Rappresenta questa tazza una famiglia di sei persone: il vetro dalla parte che sola è visibile ha la superficie in più luoghi fenduta a scaglia: laonde riesce molto difficile di ritrarne un lucido. Il diligente artista signor Silvestro Bossi mi assicurò, che i due fanciulli sono ben chiomati da ambedue le parti, e non soltanto a destra, siccome ha stampato il Buonarruoti, il quale impiega molta dottrina in proposito della pagana superstizione di lasciare il ciuffetto votivo ai fanciulli, consacrandoli per ciò a qualche divinità del gentilesimo. Ma questi capelli sono tagliati anche κατόπιν, ossia di dietro il capo, sebbene non siano ivi così corti come quelli della fronte: ὑπὲρ τὸ μέτωπον. Venendo agli abbigliamenti, il padre qui porta il pallio e la lena, la madre il pallio a ricca bordatura, le due figlie maggiori vestono la tunica con merletto al collo, e pallio con orlo ricamato e cinto. L'acconciatura della lor testa è a conchiglia con canaletti o *striaturae,* ed hanno cresta involta nella reticella, e striscia gemmata sulla discriminatura. Il padre è tosato, i due figlioletti sono in bella capigliatura, non essendo ancora arrivati all'età, nella quale debbano interamente tosarsi non

solo i capelli della fronte, ma ancora quelli dell' occipite. Flavio Earino presso Stazio (*Silv.* III, iv, 66) tutto insieme si tosa e la zazzera e i cincinni:

Ipsi cum primum niveam praecerpere frontem
Decretum est, humerosque manu nudare nitentes.

Noto è quanto gli antichi amassero di far nutrire ai fanciulli le chiome, inanellandole coi calamistri. Filostrato lo insinua ad un giovinetto (*Epist.* 58): Τῇ *μὲν κεφαλῇ κόμα καὶ μάλιστα σοι τῶν βοστρύχων, ὡς τοὺς μὲν παρειὰς συγκαταβαίνειν ἔρυμα, τοὺς δὲ τοῖς ὤμοις ἐπικαθῆσθαι, καθάπερ φησὶν* Ὅμηρος *τοὺς* Εὐβοεῖς *ὄπιθεν κομῶν* (Cf. *Epist.* 16). La tosatura adoperata dai nostri due giovanetti lascia la capigliatura ricca attorno alla testa, e solo recide i capelli sulla fronte; modo simile quasi a quella detta alla teseide. La madre porta discriminati i capelli e le chiome sulla cervice raccolte a matassa. Resta a dire dei pochi avanzi dell' epigrafe. Considerando che non vi è luogo a supplire una compita leggenda, io stimo che siasi qui, come in altri vetri, scritta soltanto una parte della formola: le lettere .....IN ...BVS VESTRIS · P Z forse debbono] leggersi: *cum om*N*i*BVS VESTRIS, P*ie Zeses;* così in altri abbiamo incontrato, CVM TVIS PIE ZESES (vedi la Tav. XVI, 3), senz' altra aggiunta.

4. Disegnato quasi interamente dall' originale presso Baseggio negoziante antiquario, ora nel Museo Britannico. Edito dal Buonarruoti, tavola XIX, 1. Rappresenta un' immagine d' uomo vestito di toga, e sopra d' essa del piccolo pallio o sia *laena,* piegato e messo a traverso. Nella destra è munito di una tal sorta di strumento, che somiglia al lituo o bastone ricurvo usato dagli auguri, ma è di color rosso. Un baston pastorale similissimo a questo nostro è scolpito in mano alla musa della commedia sopra la cassa di argento edita dal Visconti (*Antica argenteria ecc.* tav. IX) Tra le maschere del Ficoroni, tavola XXXII, è in mano ad un vecchio, e alla tavola VII è tenuto da un padre di famiglia: ma alla tavola XXI vien portato da un personaggio armato di corazza: di modo che sembra un attributo di varie condizioni, e perciò capace di spiegazioni diverse, secondo le circostanze. Nella volta anulare del Mausoleo di S. Costanza i tre vignai che pestano uva hanno in mano un bastone così figurato; è poi esso di color rosso non meno di quello che porta in mano la figura del nostro vetro. La quale incidenza potrebbe, a parer mio, determinarne il significato: perocchè Plinio ci fa sapere (I, xxiv), che da verghe sanguigne i contadini tagliavano i loro bastoni, e altronde sappiamo che il bastone dei villani era curvo *καμπύλη* (*Etym. M.* v. *βακτηρία*), e simile al lituo, e però, come notò il Casaubono, questo si chiama dai Greci *καμπύλη βακτηρία* (*ad Charact.* Theophrasti, cap. V, pagg. 76, 77, ed. Fischer, *Coburgi* 1763). Parrebbemi pertanto probabile, che il baston rosso di Amachio alluda a lavori letterarii riguardanti la vita pastorale, e campagnuola, nel qual senso può convenire all' arme ed alla toga; onde troverebbe una giusta spiegazione la militar figura munita di baston ricurvo edita dal Ficoroni. Solo non credo si possa interpretare per lituo, che niuno ha mai detto essere stato tinto di color rosso, o tagliato dalla spina sanguigna. Al lato destro presso la testa di Amachio è dipinto un cerchio, o corona che sia, e può alludere del pari al premio riportato in alcun certame. La leggenda è: AMACHI DVLCIS VIVAS CVM CARIS TVIS. Il Cavedoni preferirebbe di ravvisare un Amachio, che fosse in fama come autore od attore di *fabulae togatae,* pel riscontro che gliene danno due intagli della Galleria di Firenze (Serie V, tom. 11, tav. 39, 1, 2).

5. Frammenti di vetro presso Baseggio, da me ricomposti. È il busto di una donna, il cui nome è perito nell' epigrafe che intorno si legge: BI*b*AS PA*re*NTIBV*s t*VIS VIRO TVO. Ella porta in mano un volume, e sul vertice il cercine o rotella di moda: nel campo a destra è un volume, a sinistra un libro aperto, i quali probabilmente significano i Profeti e gli Evangeli.

6. Frammento di vetro nella Vaticana. Rappresenta una giovine donna con cecrifalo, maniace e pallio: nel campo sono dipinti due fiori: a sinistra è una cortina raccolta da basso attorno ad un clavo o *paxillum:* ai lati del quadro sono figurati due volumi. Il κεφαλόδεσμος sembra ricamato a crespe ondolate, se non sono piuttosto qui dipinte le *mitellae crispantes* descritte da S. Girolamo *(Epist.* 38, *Ad Marcellam, de aegrotatione Blasillae): Crines ancillulae disponebant, et mitellis crispantibus vertex arctabatur.* Altrove *(Epist.* 117, *Ad matrem et filiam, De vitando suspecto contubernio),* parlando della fascia mamillare ripete la stessa frase: *Papillae fasciolis comprimuntur et crispanti cingulo angustius pectus arctatur.*

7. Fu presso il negoziante Capobianco. Rappresenta una donna in pallio con orlo ricamato, che ha in mano un papiro svolto: a destra è parte di una colomba, e l' avanzo della leggenda *z*eSES.

8. Frammento disegnato dall' originale presso Baseggio, ora nel Museo Britannico. Figura un volume, posto forse sopra una cattedra, svolto alquanto, con segni di scrittura: intorno si leggeva probabilmente: *Hilares om*NES.

TAVOLA CCI.

1. Nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Boldetti, pagina 202. Lo aveva di poi il Gori preparato pel quarto volume del *Thesaurus vet. diptych.*, e dopo la morte di lui fu illustrato dal Passeri alla fine del volume III, tavola V. Trovasi ancora nella *Storia dell'arte* del D'Agincourt, *Pittura*, tavola XII, 22, e nel Perret, IV, xxvi, 58. Nell'originale manca ora quella parte, che rappresentava la metà superiore della donna sedente; poi quanto alla leggenda, QVIRACE VIVAS, non resta altro, che un A, e le vestigia del C e dell' E seguite piuttosto da un T che da V, o altra lettera: onde dovrebbe forse leggersi *Quiraceti vivas*. Il Boldetti seguito dal Gori (1), dal D'Agincourt e da parecchi altri, ravvisa in questa pittura figurata « la Vergine santissima col bambino sedente in grembo: e un diacono col ventaglio in mano in atto di sventolare ». Il Passeri, a cui fu ignota la pubblicazione e l' opinione del Boldetti, la credette una famiglia, composta della madre sedente col suo figlioletto, e la maggior sorella o fantesca che col ventaglio fa vento. Scrive adunque a pagina 23: *Mater Quiriacum infantem in sinu sustinet, dum ancilla seu nata aetate maior flabello ventulum excitat.* A dimostrar vane le spiegazioni di coloro che riconoscono in questo vetro espressa la Madre di Dio col suo figlioletto in braccio, basta far osservare, che il supposto bambino è invece una bambina; perocchè porta in capo il κεφαλοδέσμιον ed al collo il μανιάκιον, come la madre, le quali due maniere di abbigliamento niuno ha mai veduto usate dai fanciulli di quei tempi. I primi disegni fanno tenere alla fanciulla una piccola sfera, che ora è quasi svanita sull'originale. La sfera o palla era uno dei trastulli della tenera età fino dai tempi eroici; e nel vaso di Ceri, che rappresenta Perseo di quattro anni in grembo alla madre Danae, il fanciullo ne ha in mano una (V. Raoul-Rochette, *Choix des Peintures etc.* pag. 192, nota 2). Sono poi più comuni gli esempii di sfere, o palle in mano alle fanciulle. La fantesca è posta in atto di far vento, o di cacciar via le mosche col ventaglio, ed è in capelli sciolti e lunghi, e indossa la dalmatica con due gale rotonde sugli omeri, e tre strisce di porpora alle maniche e all'orlo. Sul petto e sulla falda ha quattro pezze ricamate, due finienti di sopra ad angolo, e due in ovale. Le scarpe o stivaletti sono abbelliti e stretti alla tibia da due strisce di porpora. Il capo non è cinto da diadema, attesa la sua condizione servile. Nell'epitaffio di Marciana Elice (*C. inscr. gr.* num. 6234) si legge, com'ella essendo serva, nulladimeno aveva il capo cinto di fascia a maniera di donna libera: *Δουλὶς ὑπάρχουσα στέφανον τὸν ἐλεύθερον ἔσχεν*. Così nel Protoevangelio di Giacomo, detto Γέννησις Μαρίας, edito dal Tischendorf (*Evang. apocr.* Lipsiae 1853, pag. 5, al. cap. II), dice la serva di Anna: *Λάβε τοῦτο τὸ κεφαλοδέσμιον, ὃ ἔδωκέν μοι ἡ κυρία τοῦ ἔργου καὶ οὐκ ἔξεστίν μοι ἀναδήσασθαι αὐτό, καθότι παιδίσκη εἰμὶ καὶ χαρακτῆρα ἔχει βασιλικόν.*

Il Thilo (*Cod. apocr.* pag. 7, tom. I, pag. 175), crede che con queste ultime parole la serva alluda alla reale stirpe di Anna, e intanto osserva che nel Codice di Parigi si legge: *καὶ χαρακτῆρα ἔχει βασιλικὸν αὐτό*, nel qual caso, dic'egli, il κεφαλοδέσμιον si direbbe reale, e non la donna. Ma poichè questo è un dono che la serva ha ricevuto dalla padrona dell'officina, ov'essa aveva lavorato, non può dirsi che il βασιλικόν significhi reale, ma solo cosa conveniente ad una matrona

2. Nel Museo di Avignone, da me disegnato. La scatola, nella quale tuttora il vetro vien conservato, porta sul coperchio questa indicazione. « Pour le Tres Venerable pere Dom Jean Baptiste Berger prieur de la Chartre de Rome et procureur general de son ordre — Chartruse. » Rappresenta una famiglia di tre persone, Rogato, Giulia e la loro figliuola Letania. Rogato veste la militar lacerna, la quale, i senatori amavano indossare nella vita civile al quarto secolo. Si raccoglie questo costume dall'editto di Teodosio, C. XIV, 10; cap. I, § 1. L'epigrafe legge: ROGATE · IVLIA · LETANIA · il quale ultimo nome è scritto LAETANIA in una bell'urna d'ottimi tempi, copiata da me nel Museo di Aix in Provenza, ed è questa: DIS MANIBVS || LAETANIAE. C. F || PACATAE.

3. Nel Museo Britannico. Questo bel monumento fu rotto da chi volle imprudentemente staccarlo a viva forza dalla calce, che lo teneva affisso al loculo cemeteriale. Ora ne rimangono sei frammenti, cinque dei quali ho soltanto qui stampato; perocchè il sesto aveva appena qualche traccia di oro graffito, che non era sufficiente a far intendere la parte del disegno ivi contenuto. La metà della leggenda già ne avvisa, che sono qui effigiati tre personaggi di una famiglia, il marito, la consorte ed un figliuolo, chiamato

(1) Traggo questa notizia dalla raccolta che il Gori aveva preparato, nella quale pose questo vetro insieme colla Madonna detta del Mosaico.

Fortunio. L'epigrafe legge: *con*IVGE TVA ET FORTVNIO FILIO TVO, mancando solo il nome del marito e probabilmente anche della moglie, con l'acclamazione solita *vivas*, a modo d'esempio: *Expectate vivas cum Benedicta coniuge tua et Fortunio filio tuo*. La donna veste un ben ricamato pallio; il marito è in stretti calzoni simili agli usati nella corte palatina di Costantinopoli ai tempi di Teodosio, siccome impariamo specialmente dallo scudo di argento trovato in Ispagna, e dai musaici di Ravenna. Ha corta tunica e sopr'essa una breve clamide ornata di due strisce di porpora, ed una lena porporina svolta e tragittata sul braccio sinistro. Nè diversa da quella del padre era la veste del giovinetto, siccome risulta dai pochi avanzi della figura. Ma ciò che importa è vedere in mano al padre una robicciuola a corte maniche e tutta intorno orlata da una fascia purpurea. Quest'abito sembra essere una clamide, della quale i nobili romani anche fuori della milizia usando volgarmente in città invece della toga, fecero che l'imperator Teodosio la proibisse, ordinando che si vestisse dai senatori la penula senatoria che, come abbiam detto, era lo stesso che la toga in questi tempi. Sembra dunque che sia qui espresso il padre nell'atto di vestire il figlio Fortunio della clamide, significando forse così di averlo introdotto nella milizia palatina.

4. Disegnato dall'originale nella Biblioteca Vaticana. Edito dal Vettori (*Dissert. glyptogr.* pag. 44; Perret, IV, xxvii, 54). La descrizione data dal Vettori differisce in qualche particolare dal vero: perchè egli crede labaro lo scettro che è in mano alle due donne sedenti, e lo fa terminare al disopra con un linteo quadrato, sul quale pone una corona che ha un globetto nel centro. Ma il vetro originale esaminato da me non offre altro che la figura disegnata, e vuol dire una lamina tagliata intorno a segmenti in tre lati e aventi la base piana. Nel campo di essa lamina non vi ha vestigio di lettere o cifre, ma potrebbe immaginarsi un monogramma con le cinque estremità o siano *cornua* che raggiungono gli angoli in questo modo ⚹. Crede egli inoltre, che sia un giovane quella figura genuflessa; ma invece è una donna, siccome dimostra abbastanza il diadema, o κεφαλοδέσμιον, che le cinge il capo. Le larghe strisce che le addogano l'abito egli dice essere *purpureo colore, sed subfusco*; colla qual frase avrà voluto significare il colore paonazzo, laddove esse sono di verde azzurro. Quanto al soggetto niuna interpretazione ei dà, ma soltanto descrive la rappresentanza così, pagina 43: *Vas vitreum praesefert duas foeminas spectatissimas in sellis aureis considentes*. Vedendo poi, che sopra quelle aste, che ei crede labari, manca il monogramma, resta incerto nella nota a pagina 44, se il vetro sia anteriore all'epoca costantiniana, quantunque le figure possano assegnarsi a quell'epoca, o alla posteriore: *Quamvis illam vel posteriorem aetatem praeseferant imagines in eo expressae*. Fa poi sperare che altrove tratterà di questo monumento; ma non conosco che l'abbia fatto di poi. Il Mamachi adunque afferma sconsideratamente nelle *Orig. et antiq. christ.* III, pagina 37, che in questo vetro del Museo Vettori è dipinto il labaro colla croce: *In vitris coemeterialibus eadem labara, quae crucem praeseferant, depingebantur, ut in hoc* (V. tab. V, n. 2) *musei Victorii*.

Vengo alla descrizione. Figura il vetro due gravi matrone che seggono di prospetto, e recano un globo nella destra e si appoggiano ad un'asta o vessillo colla sinistra. Del diadema veduto già dal Vettori sul capo della matrona sedente a sinistra, ora non resta altro che un indizio. Ambedue le matrone vestono la tunica cinta e senza maniche, fermata sulle spalle da bottoni, hanno al collo il merletto, e si avvolgono a mezzo in un pallio ornato di perle e ricamato con tal disegno: due strisce sottili di porpora sono intessute sulle loro stole matronali, hanno capelli inanellati, e ciondolanti: la donna a destra di chi guarda è più giovane. Davanti a queste due figure è dipinta una terza in dalmatica o paragauda, fregiata di merletto allo sbocco, e addogata di fasce larghissime di verde cilestro: attorno alle maniche poi girano due strisce del color medesimo. I capelli di questa donna, sebbene più corti, sono ancor essi inanellati, ed un piccolo panno verde, a maniera di cuffia, cuopre a lei interamente la superior parte della testa. Il Vettori le disegna in capo un diadema bicolore. La sfera o globo, che le due matrone sedenti portano in mano, è di color verde e cinta da zone d'oro. La terza donna, che sta genuflessa e incurva, tiene in mano una piccola tazza del medesimo color verde, che le sfere descritte; allato alla rappresentanza si legge: ANIMA DVLCIS PIEZ.

Passo ora ad esporre l'opinion mia, intorno ad una rappresentanza così nuova. Considerando io i simboli che portano le due figure sedenti, e sono l'asta, o il vessillo, ed un globo, giudico, che queste sono figure allegoriche, e personificazioni di città, e forse riferiscono Roma e Costantinopoli, che trovo sui nummi essersi rappresentate a sedere e collo scettro, siccome in un aureo di Costanzo che ho sott'occhio. Sulle quali monete Costantinopoli suole figurarsi col piede sopra una prora di nave, a indicar certo che ella è posta sul mare; laddove Roma nel predetto nummo di Costanzo ha presso del piede sinistro un astro a sei raggi (1). Ancora talvolta Costantinopoli porta la corona

(1) L'Eckhel ne fa la descrizione alla pagina 116 del volume VIII, ma omette l'astro. Del resto la stella a'piedi di Roma manca eziandio nelle descrizioni del Banduri, II, 369; del Begero, II, 818; del Liebe, pagina 84; e del Muselli, III, pagina 314, e sopra i disegni corrispondenti; e nelle descrizioni che se ne hanno ora nel Cohen (*Mon. impér.*, VI, pagg. 289-291).

turrita, talaltra si copre coll'elmo, come Roma. La nuova Roma distinguesi dalla città eterna, oltre al posto, che è quello da lei tenuto sui nummi, anche dalle forme giovanili e svelte. Nel che si accorda benissimo con la figura che dicesi apparsa a Costantino, e che S. Aldhelmo (*De laudib. virginit.* XXVI) dipinge come giovinetta bellissima, *iuvencula pulcherrima velut rubicundo venustae pubertatis flore pubescens.* Altri simili passi leggonsi raccolti dal Du Fresne (*Constantin. christ.* pagg. 24, 25. Cf. Cavedoni, *Ricerche ecc.* pag. 12, n. 10). Quanto alla terza figura, che umile stassi e genuflessa, credo che non manchino del tutto i confronti onde determinarla. Perocchè riflettendo alle due città che siedono regine, sembra che siasi voluto esprimere in questo modo un'altra città, che in altri tempi aveva dovuto gareggiar del primato con Roma; il qual posto ora occupato da Costantinopoli, abbia ella perduto. E cercando nelle storie, ci viene spontanea davanti Cartagine, della quale scrisse opportunamente al nostro proposito Salviano, che nel mondo africano era stata ella una seconda Roma (*De gubernat. Dei,* VII, cap. 16): *Quum Carthago esset in africano orbe quasi altera Roma.*

Ma il più bel confronto ci viene certamente dal luogo di Ausonio (*Clarae urbes,* pag. 228, Amstel. 1671), ov'egli nomina insieme Roma, Costantinopoli, e in terzo luogo Cartagine, la quale, dice, accusa gli dei, se ella, che appena sostenne di cedere a Roma, debba ora essere da meno della città di Costantino (II, 8):

Accusat Carthago deos iam plena pudoris
Nunc quoque si cedat, Romam vix passa priorem.

La sola differenza è, che nel nostro vetro vedesi ginocchione e incurva, e presso Ausonio essa, levatasi in piedi in atto ossequioso, rende onore a Costantinopoli (verss. 1, 2):

Prima inter urbes divum domus aurea Roma
Constantinopoli assurgit Carthago priori.

E forse la strana foggia di dalmatica a strisce sì larghe e di color verde furono imaginate dall'artista a fin di significare le acque del mare, ond'è quasi interamente circondato l'africano mondo, del quale essa era regina; di che è anche argomento il vedere come abbia tinto del colore medesimo i due mondi di Roma e di Costantinopoli, e ciò che più importa, anche la cuffia e la scudella, che pose in mano di lei. Qual senso poi si abbia nell'antichità la scudella o cratere, e come sia simbolo delle acque, l'ho dimostrato, dopo altri, a pagina 21 dei *Mystères du syncrétisme phrygien.* In mano alla Cibele o dea terra, scolpita sul dittico edito da Sommerard, che si conserva nel Museo dell'Hôtel de Cluny, è espressa una scudella simile alla nostra, della quale non può essere ambiguo il senso. Ancora è degno di considerazione, che le province dell'Affrica, rappresentate nella *Notitia dignitatum in partibus occidentis* (pag. 67, ed. Böcking), hanno il capo nudo, e non cinto di torri, come tutte le altre; il che giova a spiegare come la figura del vetro manchi d'ogni distintivo, se ne eccettui solo il cecrifalo, che ancor esso è di color verde. Nè può tenersi da poco l'argomento che trar possiamo dal costume di questa donna che va in tunica discinta. Noto è che i Cartaginesi così vestivano, onde Ausonio dà a quella città il nome di *Carthago discincta* (*Grat. act. ad Gratian. Aug.* ed. Toll. pag. 715), e Virgilio similmente chiamò discinti gli Africani, cioè la provincia di Cartagine (Aen. VIII, *extr. discinctos Afros*). Al Cavedoni, che approvò l'interpretazione di questo vetro, non parve nel resto felice il mio avviso di riconoscere Cartagine nella donna genuflessa, e pensò che fosse piuttosto così effigiata una provincia, che in segno di ossequio offre alla metropoli l'*aurum coronarium* od altri doni e tributi. Ma noi non potremo accettare, che qui si offra l'*aurum coronarium*, se non vogliamo che l'oro sia di color verde. Quanto agli altri doni e quanto alla provincia, siccome non dice qual provincia possa essere questa, che soggetta insieme a Roma e Costantinopoli, cioè a due capitali di due Imperi, offre loro tributi, così noi ci staremo paghi dell'opinione per noi esposta, che non trova l'ostacolo insuperabile della sua.

5. Nella Vaticana. Edito dal Buonarruoti, tavola XXVIII, 2. Rappresenta un genio alato, che ha sotto l'ascella sinistra una teda rovesciata, alla quale si appoggia. Egli ha doppie periscelidi e doppie smaniglie, inoltre una fettuccia di color rosso, che gli fa doppia collana, e poi gli s'incrocia ad armacollo sul petto. A destra è figurato un piedestallo o colonnetta quadrata con sopra un uccello, e una piantolina spunta ivi accanto dal suolo: a sinistra è un'altra pianta: intorno gira l'epigrafe ANIMA DVLCIS, cominciando da destra, il che pare fatto a disegno, essendo ivi sulla colonnetta l'uccello simbolo dell'anima. « Non è gran fatto, scrive il Buonarruoti (pag. 192), che per rapporto ai conviti sia espresso in questo vetro il genio della morte ». In uno specchio (Gerhard, *Etr. Spiegel,* XX, 10) rappresentasi il gruppo di Amore e Psiche; Amore ha in mano la fiaccola, colla quale sembra accendere il fuoco sopra un'ara che gli è accanto, Psiche ha da presso una colonna con sopra un uccello.

6. Nella Biblioteca Vaticana. Diello il Boldetti a pagina 334, e da lui Perret, IV, xxx, 77, che omise la leggenda GAD. Il Rochette, che lo cita a pagina 778 (*Mém. de l'Acad. des inscr.* 1838), così lo descrive: « Figure du Génie de la mort accompagnée de l'acclamation ANIMA DVLCIS, qui se rapporte à la joie des festins, aussi bien qu'au culte des morts ». Figura questo vetro un giovane coi capelli corti, densi e ricciuti, alato e vestito di una pelle di pardo. Egli

par si arresti in aria di sorpreso dopo lunga corsa davanti una meta che ha soprascritto GAD, ai piedi della qual meta è un oggetto rotondo, come clipeo, che porta nel mezzo una stela similissima alle sepolcrali di Palestrina, che chiamiamo volgarmente pigne. Il giovane alato arma la destra di uno stilo; nel campo si vede un vasellino scoperchiato e a fondo acuto, e ai piè di lui sorge una pianta. Dietro della giovanil figura si legge: ANIMA DVLCIS. È dubbio se il GAD, che precede, sia nome proprio del personaggio simbolico qui effigiato, ovvero di quello, a cui si acclama poi certamente: *Anima dulcis*. Comunque ciò sia, parve al Cavedoni (*Osserv. cit.* pag. 38), che la figura alludesse al nome di colui che si chiamò *Gad;* che non sarebbe del resto il primo nome orientale in questi vetri. Il GAD dei Fenicii e dei Siri, siccome ha già notato il Seldeno (*De diis Syris*, pag. 77, ed. Lipsiae 1668. Cf. BEYER in *add.* pag. 182), fu lo stesso che la buona stella, detta dagli Ebrei מזל טוב, *Mazal tob*. Gesenio stimò, che fosse il pianeta di Giove, venerato sotto il nome di *Baal*, *Baal Gad* (*Thes.* pagg. 225, 264). È notabile, che il Baal dei Tirii sia tradotto per Ercole nell' epigrafe bilingue di Malta (GESEN. *Monum. phoen.* pagg. 96, 97); perocchè la imagine del vetro nelle membra robuste, nei corti capelli, nel sopracciglio, molto al tipo di Ercole si avvicina. I capelli ricci e corti la ravvicinano ancora a Mercurio, che così vien figurato dagli antichi, e però alla *sors Mercurii*, che è l' ἀνάγκη, il *fatum* (SELD. *op. cit.* pag. 86). Questo pianeta veniva noverato fra i presidi della generazione, che erano quattro, cioè il Sole, la Luna, Venere, e Mercurio, Δαίμων, Ἔρως, Ἀνάγκη, Τύχη, deputato com' essi a scrivere il destino dell' uomo. Se la nostra figura vuol tenersi pel GAD qui descritto, in tal caso la pelle di pardo significherà il cielo stellato: perocchè Diodoro Siciliano (I, pag. 15) scrive: Ἔναμμα τὸ τῆς νεβρίδος ἀπὸ τῆς ἄστρων ποικιλίας περιῆφθαι, e nei medesimi sensi Cornuto (*De nat. deor.* ed. OSANN. pag. 150): Νεβρίδα δὲ, ἢ παρδαλῆν, αὐτὸν ἐνῆφθαι, διὰ τὴν ποικιλίαν τῶν ἄστρων, e però potrà credersi ben a proposito, che ne sia vestito il genio del pianeta, dal quale deve scriversi il destino dell' uomo. E poichè queste macchie di pardo tempestano le sue ali, per la ragione medesima potranno significare un personaggio appartenente al cielo stellato. Egli si reca in mano lo stilo ed ha presso di sè il vasello. Il Visconti (*Mus. Pio-Clem.* tom. IV, tav. f. I) non ben si appose credendo lo stilo essere un radio, col quale il fato doveva indicare gli oroscopi (V. a pag. 318, ed. Milano). La meta è simbolo ancor essa del termine destinato agli umani avvenimenti dal *fatum*, ἀνάγκη, πεπρωμένη, *dura necessitas*, la figura rotonda con in mezzo la stela potrebbe essere simbolo del coperchio di un' urna sepolcrale. Non si ometta di notare l' analogia che passa fra גד, *fortuna*, e עד che significa, *tempo*, e questo ancora *perpetuo*, cioè eterno. Pare al Cavedoni (pag. 37), che questo vetro potrebbesi esser fatto pel giorno dell' imposizione del nome ad un fanciullo, nel quale i Romani solevano *fata scribundo advocare* (TERTULL. *De anima*, cap. XXXVII). Ma in tal caso io non so come si renderebbe ragione della meta, che allude al termine della vita.

TAVOLA CCII.

1. Lo ha pubblicato il Boldetti a pagina 212, ove lo dice trovato nel cimitero di Callisto, ossia Pretestato, nell' anno 1818. Rappresenta due figure, vestite, a quel che pare, di dalmatica o paragauda: tra loro è una cubica mensa con sopra una buona quantità di moneta. Delle due figure, quella che è a destra tiene in mano una tavoletta ancor essa coperta di moneta, dietro si vede un piccolo scrigno o *paenula*, e due sacchi portanti il numero CCCXX il superiore, e CCLV l' inferiore. Quella che è a sinistra sembra recar monete in grembo e deporle sulla mensa; pel campo sono sparse delle foglie: di sotto al pavimento, nel luogo che i numismatici dicono *esergo*, si legge, SACVLV, e intorno alla pittura, · BIS · AN · DRES · CO · Il Boldetti intese che si rappresentava qui un cambiatore di moneta, e cercò nella leggenda *bis · andres · co* l' indicazione del soggetto, interpretando due uomini cambiatori: *bis andres collybistae*. Il qual supplemento fu poi riprodotto dal Mamachi, quasi che in esso il Boldetti avesse letto per intero COLLIBISTAE (*Orig. christ.* vol. III, tab. XIV, pag. 34). A me pare che la leggenda predetta, il cui supplemento è necessario accettare, imiti nella forma l' antico proverbio varroniano *bis pueri senes*. Mons. Cavedoni (*Osserv. sopra alcuni frammenti di vetro*, pag. 32) opina, che le lettere scritte in giro debbano forse disporsi AN · DRES · CO··· BIS · e supplirsi, *Andres co(lly)bis(tae):* ma in tal caso nella metà della circonferenza dovrebbonsi supporre scritte sole tre lettere, il che è inverosimile.

Il mestiere di *nummularius*, o *collybista*, fu esercitato da uomini probi, ai quali poi fu permesso di coniare o far coniare la moneta. Al Cavedoni parve (pag. 32), che io mostrassi di non aver fatta la debita distinzione fra i *nummularii*

collybistae e i *nummularii officinatores* (Marini, *Iscr. Alban.* pag. 107), i quali erano piuttosto saggiatori. Ma egli non ha badato alla distinzione di tempo, che io ho posto, la quale è significata apertamente nel mio testo dalle parole, *di poi.* Questi radunavano l'argento, e però si chiamarono ancora *collectarii* (Symm. V, 49) e *coactores*, e lo somministravano nei sacchi al preposto delle largizioni imperiali, chiamando quindi a nome coloro che dovevano parteciparne: dal qual offizio si appellarono *οἱ ἄργυροι*, nel medio evo (V. Reische, *ad* Constant. porphyr. *De caerem.* pag. 116, ed. Bonnae 1830). Ho nominato lo scrigno, *paenula*, perchè trovo che *φαινόλης* o *φαιλόνης* si spiega scrigno, *γλωσσόκομον* Hesych. s. v.; *Gloss. mss. in codd. N. T. Coislin.* XXVII). Γλωσσόκομον, ἐν ᾧ ἔκειτο τὰ βιβλία ἃ ἔδει ἀποδημοῦντα Παῦλον τισὶ παραθέσθαι. ἵν' ἔχοιεν εἰς διδασκαλίαν ἀντ' αὐτοῦ. Nè però mi accomodo all'opinione di coloro i quali credono che ὁ φαιλόνης (II Tim. IV, 13) derivi dall'ebraico פלניא, secondo la congettura del Bucher (*Antiqq. bibl. ex N. T. selectae*, pag. 947) seguita dallo Schleusner (*Lex. gr. lat. N. T.* pag. 230), e che ne conservi la significazione datagli dalle glosse greche dell'Alberti, di ἠλητάριον, ἔχον νόμον, e da Esichio εἰλητάριον, μεμβράϊνον, il quale potè ben essere una fodera da involgere, e non uno scrigno: ma piuttosto ne derivo il significato da φαιλόνης, o *paenula*, di cui questa sorta di scrigno imitava la forma, siccome si vede chiaro nella figura del vetro.

Alla penula, o scrigno, ove debbono supporsi rinchiuse le apoche o tavolette dei conti, veggonsi posti vicini i sacchi. Già l'uso di scrivere sopra i sacchi l'ha mostrato una pittura pompeiana, ripetuta dagli Ercolanesi più volte in una vignetta del volume VII, pagina 81 e altrove, e che io m'ingegnai di spiegare col confronto di un'iscrizione, che accompagna il bassorilievo di un collibista, o cambiatore, copiata da me in Isernia (V. *Storia di Isernia*, Napoli 1848, pagg. 151 e segg.). Sui dittici di avorio, ove figuransi i sacchi della moneta, che era distribuita al popolo, leggesi parimente notata la somma. Laonde non deve parer nuovo se il pittore del vetro ha messo i numeri sopra i due sacchi di moneta. Intorno alla voce SACVLV, ricordo, che i *saci*, i *saculi* ed i *sacelli*, non meno che le *crumenae et vellereae et scorteae* e le *manticae* e i *marsurpia, nummum sunt receptacula* (Asconio, *ad* Cicer. *Verr.* I, 8): e S. Agostino (*Serm.* XXXII, 21) nomina una tal borsa, *saccellum solidorum;* ma non intendo a che fare ve l'abbia scritto l'artista in questo luogo, se non è un soprannome popolare dato al cambiatore, e che gli valesse quanto a quel Giovanni, gran millantatore di ricchezze, detto perciò *Crisone* o sia *dal fisco* (*De mirac. SS. Cyri et Ioann.* ed. Mai, pag. 211): τῷ ἐπὶ χρυσῷ βρενθυομένῳ Ἰωάννῃ· ὅθεν γὰρ καὶ Χρυσώνης ἐλέγετο.

Così i gran bevitori di vino furono soprannominati talvolta χώνη, ovvero κοτύλη (V. Preller, *ad* Polemonem, pag. 125), Del pari *L. Varius Cotyla*, detto Κοτύλων da Plutarco, del quale Cicerone spesso fa menzione, era un bevitore compagno di Antonio (Lobeck, *Pathol. serm. graeci*, Lipsiae 1843, pag. 69): e quel tarentino, che fe' insulto si sconcio ai legati romani, era soprannominato *boccale*, per essere, dice Dionigi, gran bevitore. Il Cavedoni *(loc. cit.)* confronta con questo vetro un medaglione contorniato di Nerone, rappresentante un nummulario che sta presso la sua mensa ricolma di pecunia a colloquio con due altre persone togate (Cf. Sabatier, *Contorn.* IX, 7). Il chiaro signor Errico De Longpérier ha opinato (*Revue archéol.* 1869, pagg. 137, 138), che SACVLV dinoti il soggetto rappresentato, che per suo avviso è l'*aerarium*, che ad un'epoca assai tarda potevasi denominare *saccellus*, poichè si sa, che il prefetto dell'erario dicevasi *saccellarius*. Ma fa d'uopo notare, che in tal epoca dicevasi ὁ ἄργυρος il *nummularius*, e però si sarebbe potuto anche appellare *saculus*. L'epoca dei vetri non è poi sì bassa, come par che stimi il disserente. Non ignoro che i SS. Padri hanno sovente ricordato il cambiator di moneta nei loro discorsi, ricavandone dei significati anagogici. Chi vuole potrà riscontrare la lunga nota del Cotelier (*PP. apost.* I, 249).

2. Edito dal Marangoni (*Cose gentilesche ecc.* pag. 27) e spiegato dal Passeri nel tomo III, pagina 289 delle *Gemmae astriferae.* È rappresentato un venditore di vino alla sua bottega. Egli porta un vaso da mescere ed un bel calice: veste un pallio ornato di stelle, al cui lembo è dipinto un S; nella bottega, come frequentemente a Pompei, miransi gradini di fabbrica, e sopra disposti i bicchieri; poi un poggio di fabbrica, sul quale posa una grossa conca, senza dubbio riempita d'acqua, per lavare i bicchieri, come usiamo anch'oggi in Italia, e segnatamente in Napoli. Accanto al poggio è una panca e sopr'essa un largo bacino con entro forse ossi da giuoco, ovvero cose atte a crescere la voglia di bere, e a stimolare il gusto. Dietro la panca siede un giovinetto in tunica a maniche strette e dalmatica, che sembra indicare la persona, che in mano porta il boccale e 'l calice. Leggesi di sopra scritto AVIANON VIVAS. La leggenda AVIANON difficilmente potrà ridursi a nome proprio, se nol supponiamo accusativo grecanico per *Avianum*, qual è per esempio, NVSMACCON (Sabatier, XVI, 2) per *Nusmaccum*, o sia, se non erro, Νούσμακκον, insensato, latinamente pronunziato e scritto.

3. Nella Biblioteca Vaticana. Lo stampa il Perret al volume IV, xxii, 11, ma sì travisati vi sono gli ordegni e le figure, che non si può dire pubblicato del tutto. Cominciando dalla iscrizione, leggiamo attorno a questo bellissimo vetro: DEDALI ISPES TVA .... PIE · ZESES. È adunque rappresentato nel mezzo Dedalio, e al nome risponde la rappresentanza: perocchè il pittore vi ha figurato Dedalo stesso e cinque discepoli di lui intorno a Dedalio, tutti intenti a lavori da falegname. Se l'eccellenza nell'arte gli abbia procacciato il soprannome di Dedalio, io non so dirlo: certo

è, che del costume d'imporre soprannomi di questa natura non mancano esempii. Egli è noto che il nome δαίδαλος fu generalmente dato agli artisti dell'epoca eroica presso i Greci. In questo senso Vulcano è soprannominato ΔΑΙΔΑΛΟΣ (*Élite de monum. céramogr.* I, pag. 96), col qual vocabolo significasi la sua qualità di eminente artista. L'altro *Dedalo* dicesi suo figliuolo, ovvero di Eupalamo, che sono altrettanti aggettivi, che, come *Euchirus* ed *Eugrammus*, dinotano una speciale professione e l'eccellenza nell'arte. Dedalo, antico eroe nella favola, dicesi da Ovidio; *Ingenio fabrae celeberrimus artis* (*Met.* VIII, 159, ed *arte fabrili nobilem* lo chiama Servio (*ad Aen.* VI, 14), e *fabricae artis magistrum* il dice Solino. Il pittore ha introdotto Minerva nell'officina a dirigere ed instruire i lavoranti, e a ragione: perocchè *Daedalus fabricam a Minerva dicitur accepisse* (HYGIN. *Fab.* XXXIX), da quella Minerva che inventò la nave, come ne avvisa Aristide (*Opp.* I, 22, ed. DIND.) ove scrive: Πηξαμένη δὲ τὴν πρώτην ναῦν, e Tertulliano (*De corona*, cap. VIII): *Minerva primum molita est navem* (cf. HYGIN. *Fab.* CCLXXII e XIV), e che è qui tutto il lavoro del vecchio Dedalo. Appartiene alla tradizione medesima ciò che Plinio c'insegna, Dedalo aver trovato l'albero e l'antenna (*H. N.* VII, 56), inoltre l'arte di lavorare il legname, e però l'ascia, la sega, l'archipenzolo, la trivella, il trapano, la colla e la colla di pesce: *Fabricam materiarum Daedalus invenit, et in ea serram, asciam, perpendiculum, terebram, glutinum, ichthyocollam,* ai quali strumenti Platone nel Ione aggiunse ancora il tornio, siccome ha notato Sebastiano Ciampi (*Dell' antica toreutica,* Firenze 1815, pag. 13). Però i falegnami Teride e Leontico nei due epigrammi dell'Antologia, l'uno di Leonida Tarentino (VI, 27, 4), l'altro di Filippo (*ibid.* 3), come un altro Epes, l'antico e celebre costruttore del cavallo Troiano, dedica in voto a Minerva gli ordegni fabrili. Onde risulta, che siccome di tutte le arti, così specialmente di quella sì varia δαιδάλη, di lavorar il legno, si faceva inventrice e preside la dea χαρίεργος; ed un eccellente artista in questo genere dicevasi istruito dalle mani stesse della dea. Arato nei Fenomeni, versicolo 529 scrive:

Ἀθηναίης χειρῶν δεδιδαγμένος ἀνήρ.

che Cicerone traduce:

. . . *cui sancta manu doctissima Pallas*
Sollertem ipsa dedit fabricae rationibus artem.

La prima figura a destra siede occupata al lavoro di una nave, rappresentata qui assai più piccola di quello che non si doveva, attese le proporzioni: ma gli antichi si permettono questa libertà trattando gli accessorii. Ei voleva significare Dedalo come artefice di navi. Gli archeologi sogliono riconoscere Argo che costruisce la nave, in quel monumento (*Mem. rom. d'arch.* I, pag. 130) ove siede un uomo innanzi ad una prora di nave, e parla con Minerva, presente Mercurio. Egli è invece Giasone: perocchè non si figura, come in falso si appongono, in atto di costruire la nave, ma di ascoltare Minerva; la mezza nave serve a determinare il soggetto; del pari che nella gemma etrusca, mal creduta dal Guignaut (planche CLXXI ter, n. 6396 agg. al CREUZER) rappresentante Giasone che fabbrica la nave. Due sono pertanto le rappresentanze, nelle quali un artefice con tunica alla esomide e coperto di elmo è occupato al lavoro di una nave, presente Minerva: la prima è già nota (ZOEGA, *Bassirilievi*, tav. XLV), la seconda è una pittura ercolanese finora disegnata male (tom. III, tav. 48, *Antichità di Ercolano*). Quei dotti accademici dopo varie conghietture si fermarono a ravvisarvi Ercole fatto legare da Minerva per uno dei servi, o per Anfitrione, e citano l'Ercole furioso di Euripide (verss. 1002, 1009). Mons. Cavedoni vi cercò « Oreste od altro personaggio nel santuario di Minerva in atto di lavare un lungo panno entro una vasca di fonte, il cui margine è similmente indicato da una serie di sassi riquadrati » (*Bull. arch. nap.* tom. III, pag. 39). Ma quello che pare panno secondo il disegno dato dagli Ercolanesi, è invece la prua della nave; ed è bene paragonare la maniera tenuta ivi dal pittore di figurare la prua, con quella tenuta dagli artefici delle due pietre incise dall'Inghirami (*Galleria omerica*, III, tavv. XXII, XXIII). Queste rappresentanze danno un confronto opportuno al dipinto del vetro. L'epigrafe *Daedali ispes tua* parmi che manchi di una parte, che doveva essere scritta, ove il vetro è rotto, prima di *pie zeses.* Presumo che Dedalo fosse cristiano, e in tal caso non credo dubbio il supplemento *in Deo.* E questa l'aspirazione sì sovente ripetuta nelle epigrafi, intorno alla quale hassi a sentire S. Ilario (*in* Ps. 55, 11): *Haec plane digna sanctis omnibus vox est, constantem inter insectationes humanas fidem tenere, et metu terrenae turbolentiae non moveri, speque certissima, quod aliquid adversum animae aeternitatem homo effecturus sit, non timere, cum, post intercessionem mortis huius, in immortalem gloriam et corruptio et infirmitas nostra mutetur.* SPES IN DEO IN *Deo* STEFANIS lesse il Boldetti in un singolare epitaffio cristiano (*Osserv.* 418).

Ritornando al soggetto: io fo osservare, che il carattere delle fattezze, e l'esser calvo e in tunica esomide ravvicina questa figura di molto al Dedalo dipinto nella pittura pompeiana, che rappresenta Dedalo e Pasifae (*Museo Borbonico*, vol. VII, tav. LV): ma il pittore ivi lo figura anche imberbe, laddove il nostro artista assai meglio lo ha fatto con la barba, come dimostrasi nei due monumenti uniti dal Guignaut nella tavola CXCVIII, 700, 702 dell'opera predetta. Le altre figure del vetro rappresentano manifestamente i lavoranti. Questi vestono tunica cinta assai basso e fermata davanti da una fibula a forma di piastra rotonda. Cinta parmi egualmente la figura seduta a sinistra, che lavora di

ascia, tuttochè questa cintura si vegga appena, essendo in parte coperta delle pieghe della tunica. Queste tuniche sono bordate da una striscia di porpora, e due liste ne hanno alle maniche: inoltre al lembo le vediamo fregiate di pomelli, e lo sbocco del collo ornato da un περιστόμιον di porpora, e di qua e di là dalle spalle sul petto a modo di spallini discendono strisce parimenti di porpora, terminate da finali dello stesso colore. Volendo esaminare gli strumenti, il primo che ci si offre è quello tenuto in mano da Dedalo stesso, cioè una tal sorte di ascia usatissima nella costruzione delle navi, delle quali egli si credeva essere l'inventore; segue di poi la pialla, del quale strumento, dai Greci detto ῥυγκάνη e ῥυκάνη, e dai Latini *runcina*, non parlano i due Epigrammi citati avanti. Arnobio ricorda lo spalmato delle pialle, *plana runcinarum* (*Adv. gent.* VI, 14): *runcinarum laevigata de planis*, dalla qual parte liscia della *runcina* è nato il chiamarsi pialla. Lo scalpello nell'epigramma di Leonida ha l'appellativo di ταχινός: κάλων οἱ ταχινοὶ τορέες. Di esso in tal senso non parla Polluce, il quale pone il τορεύς fra gli ordegni dei cavatori di pozzi (X, 149). Eustazio (*Odyss.* 1533, vers. 12) il chiama ancora τόρος, ove scrive: Εὔρηται γὰρ παρὰ τοῖς παλαιοῖς καὶ ἀργαλεῖον φρεωρυχικόν. Leonida ricorda quattro τορέες e li dice τορέες γόμφων: ma queste sono le trivelle, dette *terebrae* dai Latini, e *terebellae*, e delle quali Arnobio (*Adv. gent.* VI, 14) descrive il lavoro con la frase, *simulacra terebrarum excavata vertigine*, ed un bassorilievo ne pone sott'occhio l'uso, rappresentando un artista nell'atto di lavorare con questo strumento una testa di leone (Fabretti, *Inscr. ant.* pag. 587, CI'. Allo scarpello, σμίλη, va unito il malleo, detto δουριτυπὴς σφύρη da Filippo, il quale appellativo manca nei lessici in questo attivo significato. Appresso è dipinto il lavorante di sega, di accetta, di trapano. I due Epigrammi parlano dei funicoli tinti di porpora, μίλτῃ φυρόμενοι κανόνες (Leonida, *loc. cit.*), μιλτοφυρῆς σχοῖνος ὑπ' ἀκρονύχῳ ψαλλομένη κανόνι (Filippo, *loc. cit.*). Ma Filippo, in proposito della sega, ricorda di nuovo un funicello, al quale coll'estrema parte delle dita il fabro dà una strappata, perchè battendo sulla tavola da segare segni la linea di guida; il lavoro della sega tosto sopravviene; e però dice: la sega, che va dritto seguendo le tracce della tinta purpurea: ἰθύδρομον πρίονα μιλτείῳ βάμματι πειθόμενον. Se vogliamo in Leonida trovar menzione della *scobina*, fa d'uopo che la crediamo significata nello ξυστήρ. Leggiamo intanto nella glossa, ξυστήρ, *rasorium*, che il Kühnio spiega per *rallum* (egli scrive *ralla*), rasiera, strumento atto a radere il ferro del vomere; il che non ha niente che fare colla *scobina*. Di pari i due Epigrammi nominano il πέλεκυς, che Filippo chiama forte troncator dei rami: στιβαρὸν πέλεκυν στελεχητόμον; e Leonida gli assegna tra gli ordegni del falegname il primo posto:

. . . . . . στελεωμένος οὗτος
ἐμβριθὴς τέχνας ὁ πρύτανις πέλεκυς.

Per verità il πέλεκυς non ha che fare in tal senso coll'arte di che essi parlano, ma piuttosto con quella dei legnaiuoli, che preparano il materiale alle officine fabrili, i quali anche servonsi di quell'altra scure, a doppio taglio o bipenne, chiamata da Leonida ἀμφίξουν σκέπαρνον. S. Massimo parla della semplice scure, a cui dà l'epiteto di curva, nel Sermone quarto: *Hic faber circa arbores curvo utitur ferramento, sicut in Evangelio legimus, dicente Ioanne: iam securis ad radicem posita est.* L'accetta dei falegnami ha un sol taglio e manico corto, come è disegnato sul vetro, e termina dalla parte opposta nel martello; il quale strumento si accosta al latino *asciculus;* ma di questa accetta da falegname nè Leonida nè Filippo fa parola. Il trapano che si muove coll'arco, lo trovo descritto da Polluce e dagli autori degli Epigrammi lodati. Leonida nomina gli archi ἀἰτ' ἀρίδες, e Filippo li descrive con due epiteti, che ne danno la figura, γύρας ἀμφιδέτους ἀρίδας, essendo di fatto curvi e legati dai due capi. Il τρύπανον ottiene l'appellativo di ἑλκεσίχειρον da Filippo, e di εὐδίνητον da Leonida, coi quali due epiteti parmi si descriva quella sorta di trapano, che è maneggiata senza arco.

Il personaggio principale è rappresentato nel mezzo in stretti saraballi di lino, usati al quarto secolo nella milizia, e in corta tunica, sulla quale porta un'ampia lacerna; nella destra ha un bastone, nella sinistra stringe un volume, al fianco sinistro ha sospesa una daga. Ei doveva sostenere facilmente un offizio nella palatina milizia sopra i lavori segnatamente di legno, e la sua grande perizia in quest'arte gli avrà procacciato il cognome di Dedalio a miglior ragione, che nol diede Trimalchione al suo cuoco, per l'abilità che aveva di condire in vario modo la medesima vivanda (*Satyr.* 70): *Ideo ingenio meo impositum est illi nomen bellissimum, nam Daedalus vocatur.* Il bastone è segno di potestà, e lo trovo al modo medesimo terminato in una sfera, o pomo, in mano ad Arcadio nello scudo di Spagna, appartenente pei voti decennali di Teodosio ivi ricordati al 389, cioè all'anno seguente dopo la morte di Massimo Augusto (1), ed in un aureo di Mauricio Tiberio, stampato a Costantinopoli, sul rovescio del quale è la vittoria fregiata di nimbo con globo crucigero nella sinistra, e lo scettro predetto nella

(1) Il chiaro signor Delgado ha qui letto XV, in luogo di X, perchè quel X è sormontato da una linea concava. A me non pare, che in questo modo si potesse voler significare la cifra V, e sovrapporla contro ogni usanza sulla cifra X, che deve precedere. Del resto i quindecennali caddero nel 394, nel qual anno Teodosio affidò ad Arcadio l'Impero di Oriente.

destra. Uno scettro terminato in pomo granato è tenuto da Elena sedente con Paride in grembo fra i *Dioscori* (GERHARD, *Etrusch. Spiegel*, taf. CCLXIX; cf. taf. CLXXXI).

4. Tratto recentemente dal cimitero di S. Agnese, e dato fuori nel *Bullettino di Archeologia cristiana*, 1874, tav. X. Vi si vede il ritratto di un ignoto personaggio, vestito di tunica e di clamide affibbiata sull'omero destro. Intorno si legge: SEMPER IM*p*ACE GAVD.

5. L'Olivieri volle staccare dalla calce questo vetro quando fu trovato tutto bello e intero, e lo fece andare miseramente in pezzi. Dispiacentissimo della sua imprudente fretta, ne raccolse i molti frammenti, e li ricompose come potè e seppe, narrandoci il resto come testimonio di veduta. Stampò quindi questo vetro nella sua operetta, *Di alcune antichità cristiane ecc.* (tav. IV, n. 8), accompagnandolo di una descrizione, che io riferirò colle parole di lui. « La parte di sotto ove era la foglia d'oro non è trasparente, ma una specie di smalto turchino: trasparente era la parte di sopra, che tutta è perita. Gira attorno ad esso vetro una corona di foglie quasi di vite: il tralcio dal quale escono è di color di porpora, sotto era l'iscrizione o sia l'acclamazione, di cui è rimasto questo pezzo . . IX VIVAS CVM TVIS OMN . . Nel mezzo si rappresentava un mucchio di monete: quella di mezzo, che si figurava superiore a tutte le altre, aveva benissimo disegnata la testa di Caracalla con poco di barba ricciuta: aveva d'intorno l'iscrizione IMP · ANTONINVS AVG. Ci assicura questa del tempo in cui fu fatto questo vetro, cioè prima dell'anno 218. È rimasta tuttavia parte della testa di Faustina moglie di Marc'Aurelio, coll'iscrizione DIVA FAVSTINA, ed io mi ricordo che in altre monete memoria v'era di Marco di lei sposo, e di Pio di lei padre ». Così egli a pagina XX. Afferma di poi, che il nome intero letto da sè era FELIX, ove è solo rimasto IX nella iscrizione che gira intorno. Così egli. Oggi i confronti da me fatti mi hanno assicurato, che le leggende son queste.

6. Il vetro originale non so dove si trovi, il disegno si conserva dall'Instituto prussiano di Roma. È un busto d'uomo di grado senatoriale, chiamato Sabino, come la leggenda insegna; SABINE VIVAS, e ricorda forse un discendente dei Claudii Sabini. Nel campo è un fiore a cinque foglie.

7. Dato dal Boldetti pagina 194 (PERRET, IV, XXII, 98), il quale afferma a pagina 336, di averlo trovato nel cimitero di Callisto E figurato in questo fondo di tazza il monogramma con a destra l'A e a sinistra l'Ω. La sola forma di monogramma che s'incontra nella serie dei vetri, e vi ricorre ben ventidue volte, è quella che si compone del X P; l'A e l'Ω poi non si vede se non in questo vetro che abbiamo sott'occhio, e in certo modo anche in quello della tavola XX numero 1, se vuolsi unire con esse due lettere il monogramma che corona S. Lorenzo: la quale circostanza non può a parer mio aver poca forza, per determinare il tempo in che furono lavorati in Roma questi vetri. Perocchè se fossero stati in uso nel cadere del secol IV, non sarebbe mancato almeno un qualche esempio dell'altra forma di monogramma, che si compone di una croce e di un P sovrapposto; moda, la quale già era di pubblico uso in Asia, vivo Costantino, siccome si fa chiaro per un aureo battuto in Antiochia, e da due piccoli bronzi usciti dalle zecche di Costantinopoli l'anno medesimo della morte di lui. Il passo di S. Efrem, che lo descrive, dimostra insieme che era in quel tempo volgarissimo in Siria, e scolpito o dipinto da per tutto. Del quale argomento veggasi pure quanto ne ho detto nella dissertazione particolare sulla Numismatica costantiniana.

TAVOLA CCIII.

1. Edito dal Buonarruoti, tavola XXX, che scrive a pagina 223: « Il disegno di questo vetro fu mandato dal signor Canonico Vincenzo Vittoria di Valenza di f. m., il quale in Roma ne possedeva il frammento originale ».

Rappresenta un personaggio sedente, che appoggia il braccio sinistro su di un'urna rovescia e versante un fiume di acqua: esso è in età assai matura, barbato e coronato di canna palustre, ha nella destra una cornucopia, nella sinistra una canna, e s'involge a mezzo in un pallio. Accanto gli siede una donna vestita di tunica e pallio, ed ha coperto il capo con reticelle: essa lo ha fra le braccia, e lo copre del suo pallio: nel campo intorno vedonsi tre fanciulli sospesi a volo, con piccola clamidetta affibbiata sulle spalle: uno d'essi reca un manipolo di spighe, l'altro un serto, il terzo un'urna. A piedi della donna sedente sta ritta in piedi

una fanciulla in tunica e pallio, del quale ha fatto grembo, e lo ha colmo di pomi e di uva: dietro di lei spunta una canna.

L'interpretazione naturalissima della figura principale di questo vetro è, che siano l'acqua e la terra: dal connubio, dei quali due elementi nascono le stagioni, e i frutti loro. È poi notabile, che il nostro artista ha figurato la terra che si stringe al seno il vecchio padre dei fiumi, e lo cuopre del suo manto (1).

A questo connubio è dovuta l'ubertà della terra, che collo svolgersi delle stagioni dopo i mesi d'inverno produce i fiori, e il grano, i frutti della vigna e del giardino. Però il pittore, assai giudiziosamente, ha qui collocato le quattro stagioni coi loro simboli, tutte rivolte, quasi a farne un lieto presente di riconoscenza, ai due genitori.

Nei marmi romani le quattro stagioni dell'anno sono rappresentate dai quattro genii che portano i loro simboli, ma qui invece tre sono fanciulli alati, e la quarta stagione, che è l'autunno, vien figurata fanciullina. La qual rappresentanza è veramente nuova da questo lato; laddove per rispetto ai simboli non ci lascia verun ragionevole dubbio sopra l'intenzione dell'artista di mettere davanti realmente le quattro stagioni.

Però la cosa non parrà tanto strana, se supponiamo che siasi voluto seguire nella personificazione delle τέτταραι ὥραι o sia delle *quattuor anni tempora*, la greca lingua, la quale al solo autunno, detto propriamente ὀπώρη, dà il genere feminino (POLL. *Onom* I, VII, 60): Ἰδίως τὸν καιρὸν τοῦτον ὀπώραν ὀνομάζουσιν (*Iliad.* XXII, 27): Ὅς ῥά τ' ὀπώρης εἶσι. Dà quindi la medesima lingua agli altri nomi o il genere mascolino, come ὁ χειμών, o il neutro, come τὸ ἔαρ, e τὸ θέρος.

Filostrato, nella sua descrizione del quadro rappresentante il Nilo (*Imag.* V), dice che i fanciulli sono personificazioni dei suoi incrementi: e noi li vediamo scolpiti accanto all'immagine vaticana del Nilo; ma guardiamoci di confondere quei fanciulli con le quattro figure qui dipinte. Filostrato non dà loro se non soli fiori, che alcun d'essi coglie dal seno e dalle braccia e gl' intesse in ghirlande: οἱ δ' ἀναδίδωσιν αὐτοῖς ἄνθη, τὰ μὲν ἀπὸ τοῦ κόλπου, τάδ' ἀπὸ τῆς ἀγκάλης, ὡς στεφάνους ἀπ' αὐτῶν διαπλέκοιεν: laddove nella pittura del vetro vi ha un solo genio che porta in mano il serto, un solo che porta il manipolo di spighe, un solo che porta l'urna, e la fanciulla che ha il grembo colmo di belle frutta e di uva. Il Buonarruoti credette vedere in mano al genio secondo non un fascio di spighe, ma di verghe, a dinotare le molte vittorie ottenute dall'auriga (così egli interpreta la figura virile a pag. 220), e nella corona sciolta, una corona solita darsi ai vincitori: « e può essere, soggiugne, che essendo ella composta di fiori, ella sia messa per un certo adornamento di quella donna dipinta di sotto in forma di Ninfa » (pag. 221). Le quali spiegazioni non è necessario rifutare, mostrandosi così poco conformi al soggetto.

Fra tutti i simboli, il solo che abbia bisogno di qualche discussione sembra quello portato in mano dal primo genio, e che ho io detto urna. Difatti in un sarcofago edito dal Gori (*Inscr. antiq.* 1743, III, tab. XL), vedesi la terra giacente, e attorno ad essa quattro putti, che rappresentano le quattro stagioni dell'anno: ivi uno d'essi ha l'urna. Ma il Buonarruoti vi vede un vaso da premio; e da esempii somiglianti a pagina 220 raccoglie, che questo vaso destinato all'auriga è insieme un indizio dei giuochi, nei quali fu premiato l'agitatore: nel che egli fu indotto in errore manifestamente dal confronto del vetro che descriverò qui appresso, il quale porta l'epigrafe KAΠЄO soprascritta a quello che al Buonarruoti parve vaso, ed è invece, come io penso, l'interno del circo. Ma quel vetro è, a parer mio, moderno, come dirò qui appresso. L'epigrafe è assai monca, nulladimeno da quanto ne resta possiamo far conghiettura, che vi si leggesse una volta: ALETI VIB*as*.

Il vetro adunque, del quale ho qui fatto menzione, si vede tra i vetri del Buonarruoti (tav. XXX), e a pagina 216, ove ne narra l'istoria: dice, che « fu trovato l'anno 1698 nel cimitero di S. Agnese e andò dopo pochi giorni in pezzi, e tutto si disfece. Era egli di buona maniera e del lavoro più gentile; il campo era turchino, gli arabeschi nel giro intorno, le lettere, la fanciullina, i puttini, il fascio di verghe, il cornucopia, l'urna, e finalmente le canne palustri erano d'oro; la donna era vestita d'argento coi capelli di color castagno chiaro, l'uomo era tutto d'oro, e così ancora il panno alle spalle, ma d'argento vergato di porpora il panno che egli aveva da basso. L'acqua del fiume di verde mare, i frutti, che ha la fanciullina nel grembo della stola, rossi e d'oro; quei del cornucopia del loro colore naturale, la corona sciolta, che ha uno dei tre genii, d'oro, verde e rosso: il vaso finalmente, che ha l'altro genio, appariva d'oro rigato di rosso con quei segni che paiono fori, di nero, e colle lettere KAΠЄΘ, che vi sono scritte, che erano rosse ». Or diamo luogo ad alcune considerazioni, che devono far giudicare questo vetro una copia recente

(1) Anche Benvenuto Cellini pose Anfitrite accanto a Nettuno; volendo significare che il mare si abbraccia con la terra, ed immaginò il corno di dovizia, e aggiunse i prodotti di questo connubio, e se non le quattro stagioni, vi figurò nondimeno in quella vece la notte, il giorno, il crepuscolo o l'aurora e i quattro venti principali (*Vita*, pag. 354, ed. Firenze 1830).

dell'antico vetro di un abile falsario. I simboli recati dai quattro puttini nel vetro certamente antico, sono evidentemente quei delle quattro stagioni, dove il personaggio barbato appoggiato all'urna con in mano le canne palustri è fuor di dubbio il simulacro di un fiume. Ciò posto, in qual maniera potrà giustificarsi il senso dato al simbolo che si reca in mano la stagione invernale, colla leggenda KΛΠЄΘ? Se questa epigrafe, com'è di per sè manifesto, vuol dire i giuochi capitolini, Καπετώλια, come si possono questi attribuire all'inverno, se i giuochi capitolini instituiti da Domiziano, quando si celebravano, cadevano in agosto? (Vedi la ed. 2ª dei *Vetri*, pag. 180). Il vetro, a quanto scrive il Buonarruoti, era intero; come adunque la epigrafe, che va intorno, RIS, è monca, anche a parere del medesimo, che la vorrebbe supplire *hilaris* o *Tigris?* Quel *Capitolium* col *th* non ha tutta l'aria di una moderna scrittura? stante che gli antichi scrissero sempre Καπιτώλιον. Costui, che copiò il vetro antico, ha supplito anche le parole ALE VI, e volendo che si rappresentasse, non un fiume, sibbene un atleta, che ha però dipinto giovane robusto, tosato e senza barba, ha supposta un'acclamazione circense o anfiteatrale, *v*ALE*as*, VI*ncas*. Osservo ancora, che il Fabretti fra i *cimelia litteris inscripta* delle sue *Inscr. domesticae*, pagina 537, non ha noverato questo vetro, che non avrebbe dovuto ignorare: inoltre il fondo turchino non ha altro esempio nelle grandi patere, se non in quello, che il Bottari medesimo, publicandolo, attesta esser moderno, quantunque il creda copia di un antico (*Roma Sotterr.* II, pag XXIII). Per tutte le quali ragioni è paruto a me, che non si dovesse introdurre fra queste Tavole il vetro buonarruotiano (tav. XXX)

2. Similissimo a questo è un vetro, che fu già presso il signor T. Capobianco, il quale rappresenta egualmente la protome di un leopardo a bocca aperta, volta a destra.

3. Disegnato dall'originale nella Biblioteca Vaticana. Rappresenta la protome del leopardo. Quantunque non si debba dare molta importanza all'osservazione che qui soggiungo, parmi nondimeno opportuno il considerare, che il capro, il leopardo e la lince del numero 8, hanno relazione l'uno alla vite, l'altro al vino, com'è ben noto; di pari il cervo e l'oca del nº 7 rappellano le fonti di acqua. Questo non significa già che tutti gli animali dipinti sui vetri abbiano analogia coll'uso dei bicchieri e delle tazze, ma che può essersi avuto un occhio anche a questo rapporto nella scelta del soggetto.

4. Nella medesima Biblioteca Vaticana, disegnato dall'originale. Pare che rappresenti la protome della lince.

5. Nella Vaticana. Leone in corsa, respiciente.

6. Nella Vaticana. Questo bel vetro, di recente cavato con tutta la calcina aderente, rappresenta una scena campestre. Vedi un pastore in tunica discinta, e sedente sopra un sasso coperto da pelle di cerbiatto. Avanti a lui è un animale assai somigliante alla femina degli argali, o montone selvaggio, e che è forse la caprea, o rupicapra dei romani scrittori, detta δόρκος e αἴγαγρος dai Greci, col quale pare si sollazzi. Dietro al pastore sedente è un albero, da un ramo del quale pende un cignale involto a mezzo in una pelle. Il vecchio Filostrato (*Imag.* II, cap. XXXI) narra di una pittura, nella quale vedevasi un lepre preso alla caccia e sospeso ad un'arida quercia ἐκκρεμάμενος τῆς αὔου δρυός; similmente Filostrato il giovane descrive un'altra pittura *Imag.* III, pag. 115, ed. WELKER), nella quale erano figurati un cervo ed un cignale sospesi alle querce e involti nelle reti: Ἀ δὴ τῶν δρυῶν ἐξήρτηται δικτύοις ἔλαφος, οἶμαι, καὶ σῦς ἐγκείμενα. Agli alberi dunque sospendevansi le cacce, non altrimenti che le pelli e le corna, quando erano offerti alle divinità, cui era consecrato il luogo o il bosco. Apuleio nel primo dei Floridi ricorda la quercia di corni onusta, *quercus cornibus onerata,* e 'l faggio intorno cinto di pelli, *fagus pellibus coronata.* Al qual proposito si potrebbe dir molto; ma poichè non è al nostro intendimento necessario, potrà consultare chi vuole gli annotatori al citato luogo di Apuleio, ed ai versi di Stazio (*Theb.* IX):

. . . . . seu iam culmine fixus
Excubat, antiquo seu pendet gloria luco.

La leggenda del vetro è in parte perduta; ciò che ne rimane dice: *b*IBE ET PROPI*na*..... LIS (forse *cum filis*). Del *propina* occorre un nuovo riscontro nel vetro recentemente scoperto nel cimitero di Callisto. POTITA PROPINA.

7. Nel Museo Britannico, ed ivi da me riveduto. Figura questo frammento di tazza una metà di nobile santuario, dalla quale si può agevolmente capire la intera forma. Era circolare e monoptero, cioè intorno cinto da sole colonne; l'intercolunnio veniva chiuso da cancelli, ed ornato da bei vasi pendenti dall'architrave, destinati a tener dentro accese lucerne. Intorno al quale uso è da consultare il Fanciulli, che ne tratta ampiamente nell'opera intitolata, *De lucernis seu lampadibus pensilibus in sacris christianorum aedibus,* Maceratae 1802; e quanto alla forma dei vasi che vediamo sul nostro vetro, ciò che egli scrive nel capitolo ove disputa delle *canthera* e delle *pharocanthara,* pagine 66 segg. (Vedi MURATORI *ad* PAULIN. NOLAN. pag. 475). Dinnanzi alla porta d'ingresso pendono i veli, e davanti all'imbasamento sono sospese cortine.

8. Il disegno di questo vetro è dato dal Buonarruoti a tavola XXIV, 3, ma assai mal fatto. Lo do io disegnato dall'originale, che è nella Biblioteca Vaticana. Rappresenta un cervo ed una cerva in corsa precipitosa, inseguiti dai cani. Nel fondo della scena, un giovane in tunichetta cinta, sguinzaglia loro addosso due cani, l'uno dei quali già morde sulla

groppa il cervo, che al dolore mette, pare, uno strillo. Ambedue i cani portano il collare di cuoio, che all'un d'essi vedesi armato di punte, all'altro di globetti o bottoncini somiglianti a teste di chiodi. Della prima sorte di collare abbiamo l'esempio in un musaico pompeiano assai noto, e in un luogo di Senofonte, che parla delle strisce di cuoio, τελαμωνίαι, guarnite di ἐγκεντρίδες. Similmente Polluce, le descrive or colle punte or coi chiodi; ἧλοι δὲ, ἢ ἐγκεντρίδες ἔπεισι ταῖς τελαμωνίαις. Fra i Latini poi il passo di Festo (pag. 151, ed. MÜLLER), com'è abbreviato da Paolo, parla delle strisce armate di punte: *Millus, collare canum venaticorum factum ex corio confixumque clavis ferreis eminentibus adversus impetum luporum;* e Varrone nel II *De re rustica,* capo IX, 15, dell'altra sorte di collare munito di bottoncini: *Ne vulnerentur a bestiis imponuntur his collaria, quae vocantur moelium, id est cingulum circa collumex corio firmo cum clavulis capitatis, quae inter capita insuitur pellis mollis, ne noceat collo duritia ferri.* Il nome *millus* o *moelium* v'è chi crede derivi dalla pelle della *moele.* Si confronti il luogo di Grazio Falisco (*Cyneget.*, 402 e segg.).

Collaribus ergo
Sunt qui lucifugae cristas inducere moelis
Iussere, aut sacris conserta monilia conchis,
Et vivum lapidem et circa melitesia nectunt
Coralia, et magicis adiutas cantibus herbas.

La caccia del cervo e della cerva ricorre tra le *Picturae veteres Nasoniorum,* edite dal Bartoli al 1738, tab. XXVI, e non è rara a vedersi in altri monumenti scolpiti o dipinti.

9. Disegnato da me a Parigi nel Museo del signor Luigi Fould. L'epigrafe che si legge nel fondo, altra volta da me publicata, dice: IVNIO SVPESTITI VITA. È ben chiaro, che il pittore scrisse erroneamente *supestiti* in luogo di *superstiti,* ma non sarà egualmente facile sapere, se questa voce sia il cognome di *Iunius*, ovvero un aggettivo: inoltre qual significato convenga più propriamente alla voce *superstes* in questa classe di monumenti. Dirò che, considerato lo stile ordinario di questi tempi, sarebbe difficile voler sostenere, che si abbia in *superstes* un cognome; stante che tutte le iscrizioni dei vetri ci danno per ciascuna persona un solo nome. E quanto al significato, io propendo a credere, che debba interpretarsi *sano e salvo,* quasi dicesse l'epigrafe, *Iunio salvo et incolumi vita.* Simile all'epigrafe di questo vetro è l'iscrizione incisa sopra un anello d'oro, letta dal Baldini, il quale la pubblicò nelle note *ad* ANASTAS. *Vita S. Eugenii:* MAXIM AE VI TA. Ma egli ne ha sbagliata l'interpretazione, credendo sia un *Maximus Levita,* MAXIM AEVITA, supponendo che si potesse adoperare un *l* greco in vece di un *l* latino.

10. L'originale è nel Kircheriano, e rappresenta la falda di un pallio insignita della lettera I. Rende singolare questo frammento l'essere l'unico esempio che si abbia fra noi di calice o sia bicchiere intorno decorato da pitture graffite in oro, al quale oggi aggiunger possiamo il calice trovato in Colonia (Vedi Tav. 168, num. 1).

11. Patera edita dal Boldetti a pagina 191 intera, come la trovò, sebbene la dia ridotta alla metà del vero. Altre patere intere del pari furono trovate dal medesimo, come egli ne assicura a pagina 189, e 192, tavola II, numero 2, la forma delle quali forse non fu diversa da questa. Nel fondo adunque vi furono figurati i due Apostoli Pietro e Paolo, PETRVS · PAVLVS.

FINE DEL VOLUME TERZO

INDICE

DELLE PITTURE NON CIMITERIALI

CONTENUTE IN QUESTO VOLUME

INDICE DELLE PITTURE NON CIMITERIALI CONTENUTE IN QUESTO VOLUME

ERRATA	CORRIGE
Pag. 101 TAVOLA CXLIV.	TAVOLA CLXIV.
» 102 TAVOLA CXLVI	TAVOLA CLXVI.
» 103 TAVOLA CXLVII	TAVOLA CLXVII











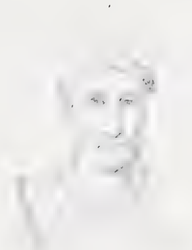
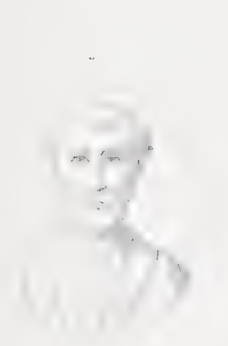








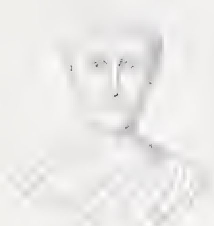
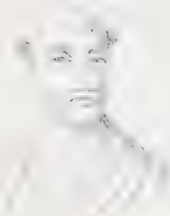
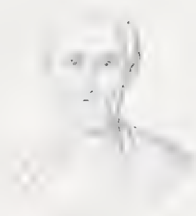




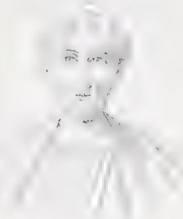
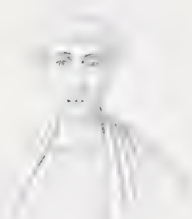


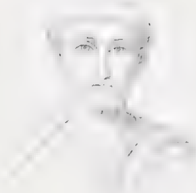


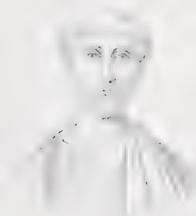
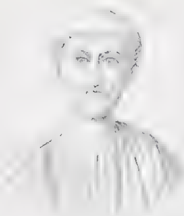





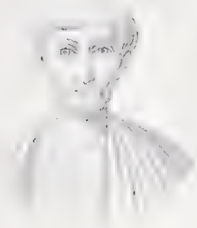


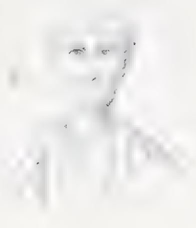


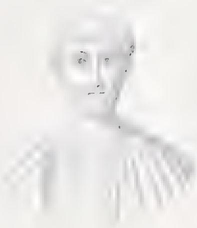
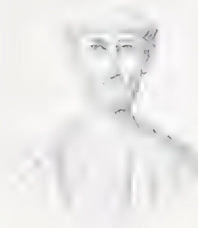




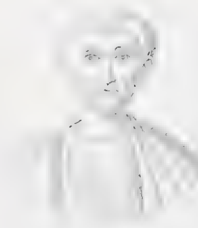



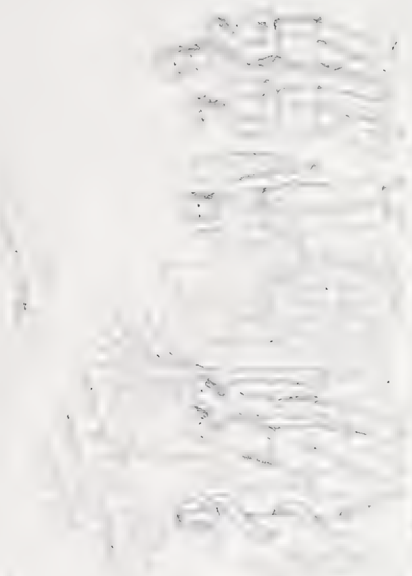





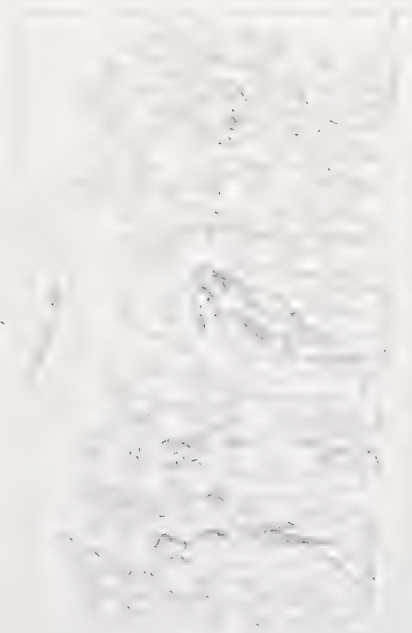





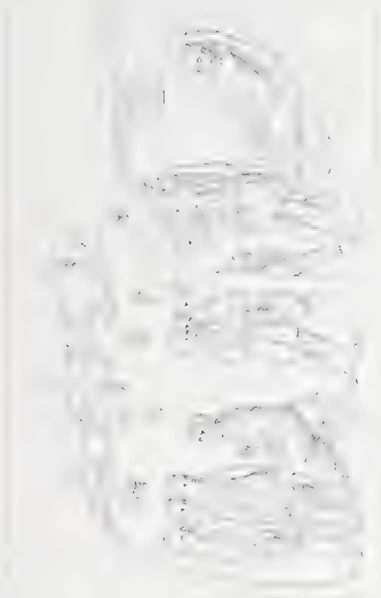


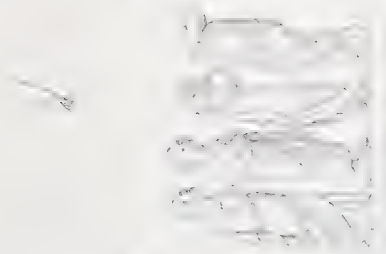










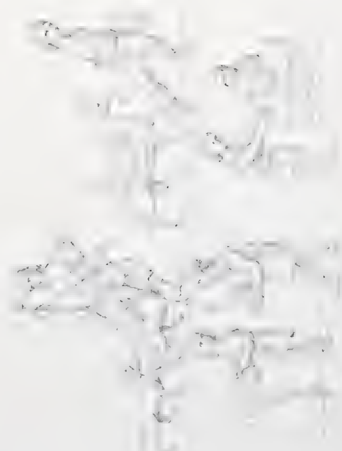


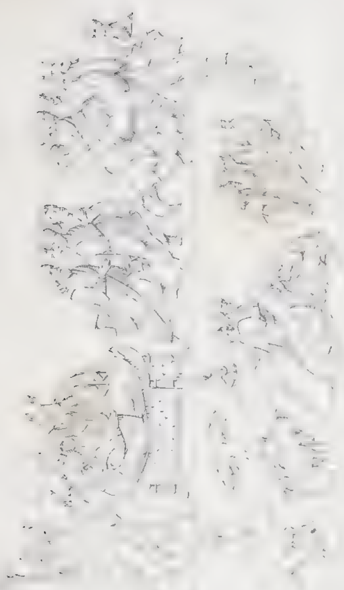


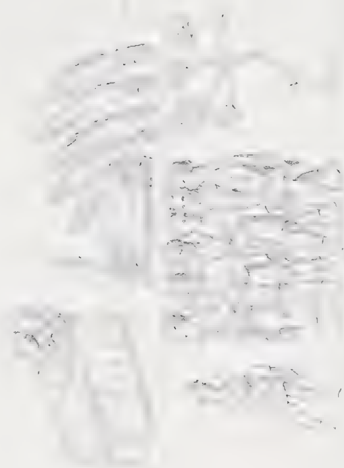




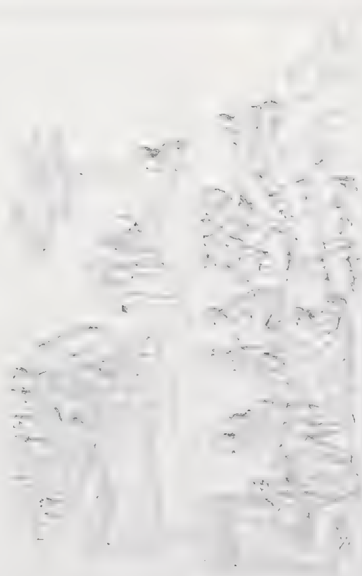


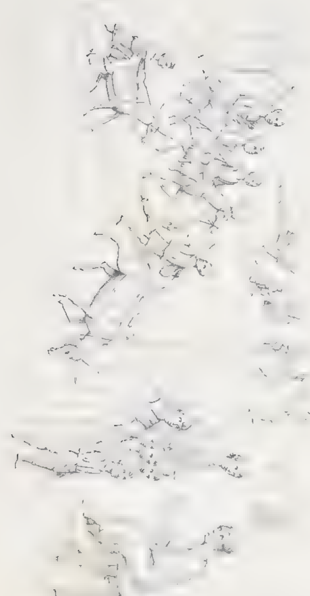












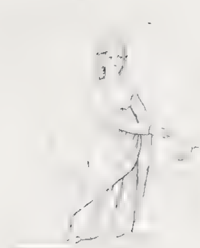


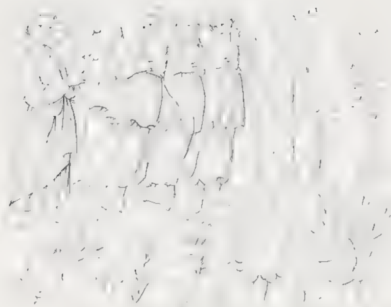










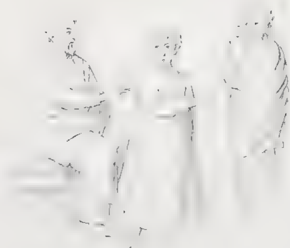


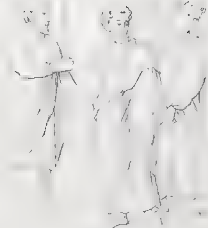




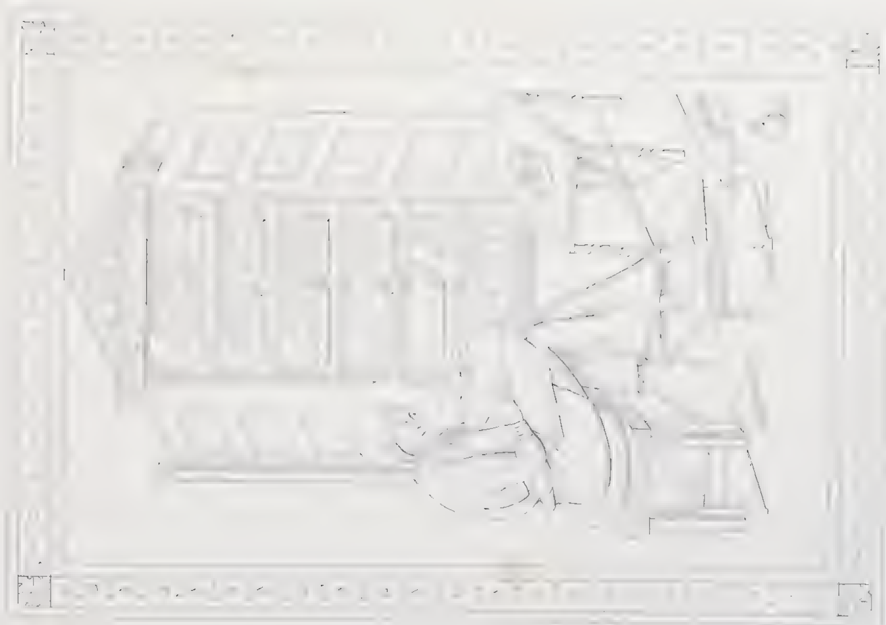


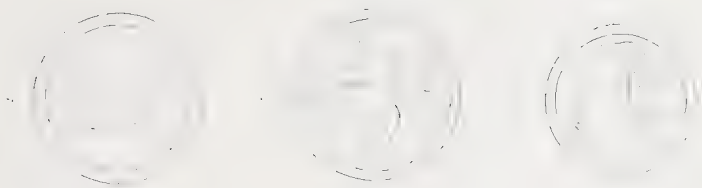


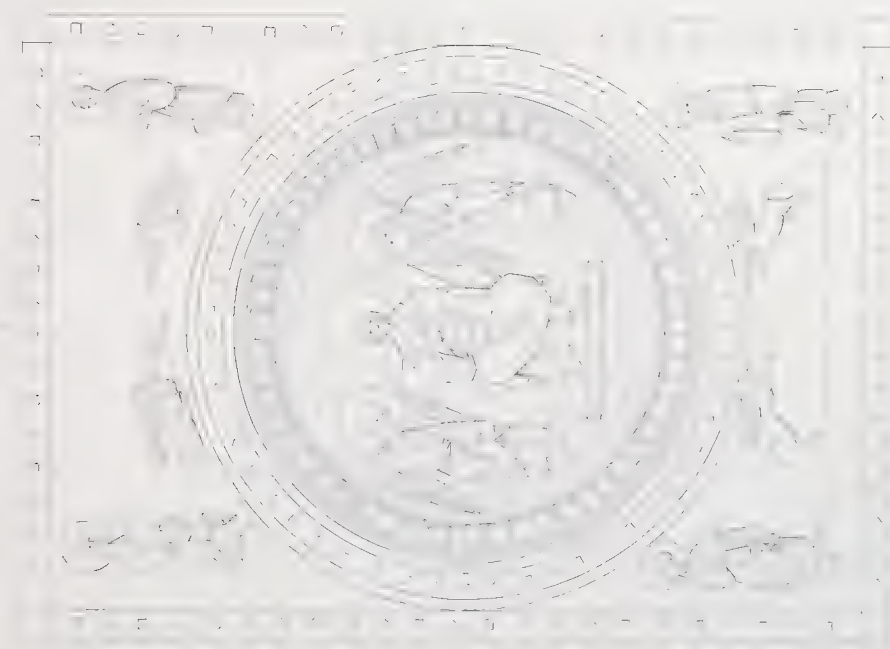














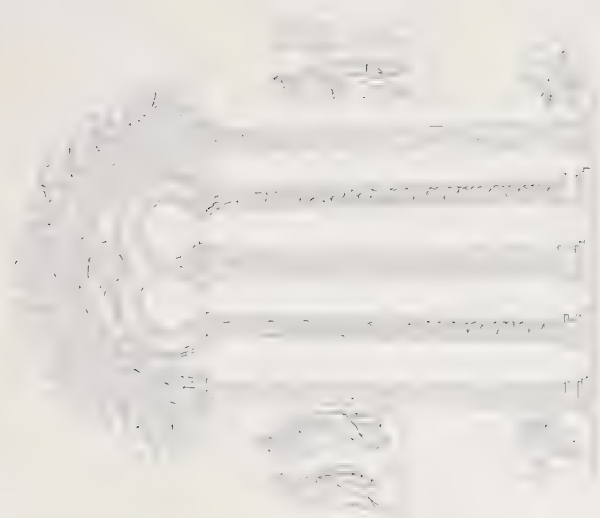


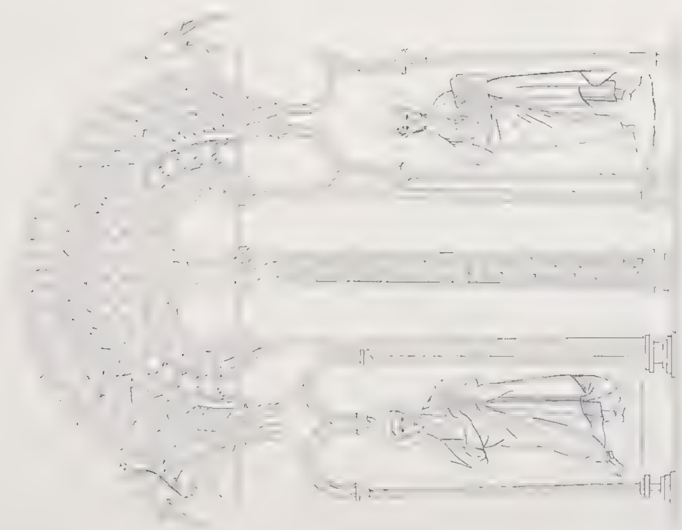


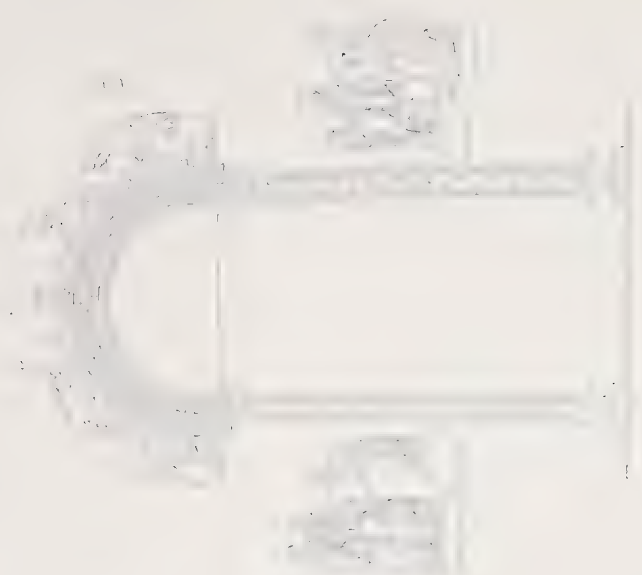


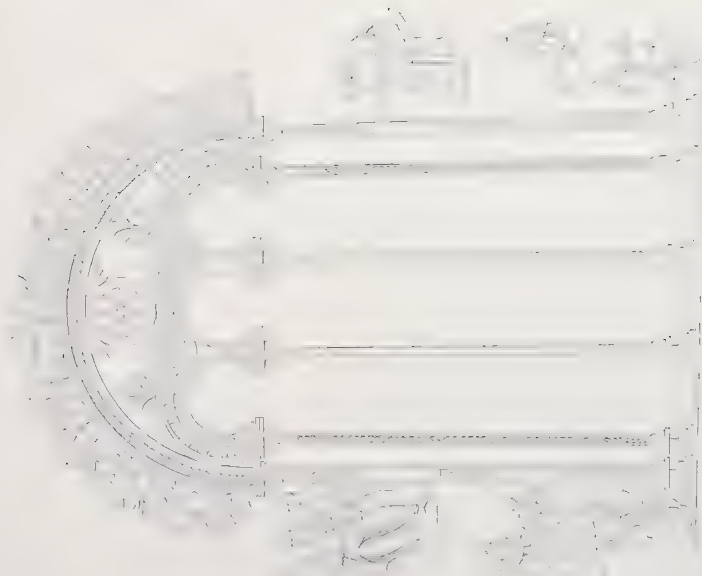






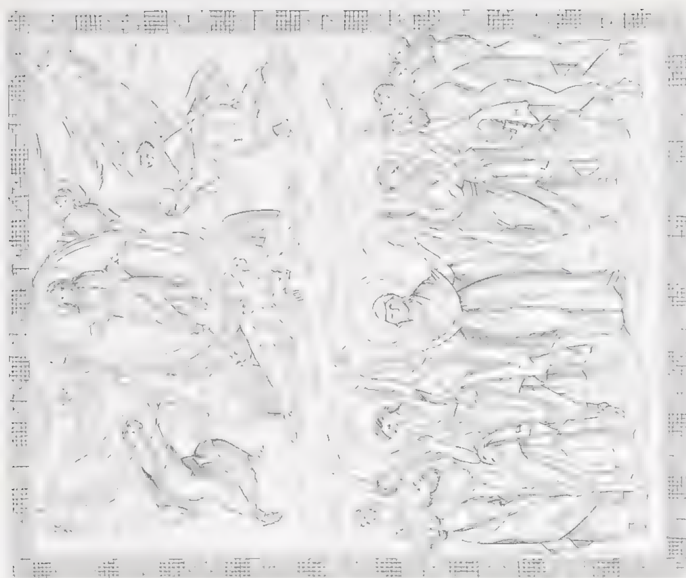


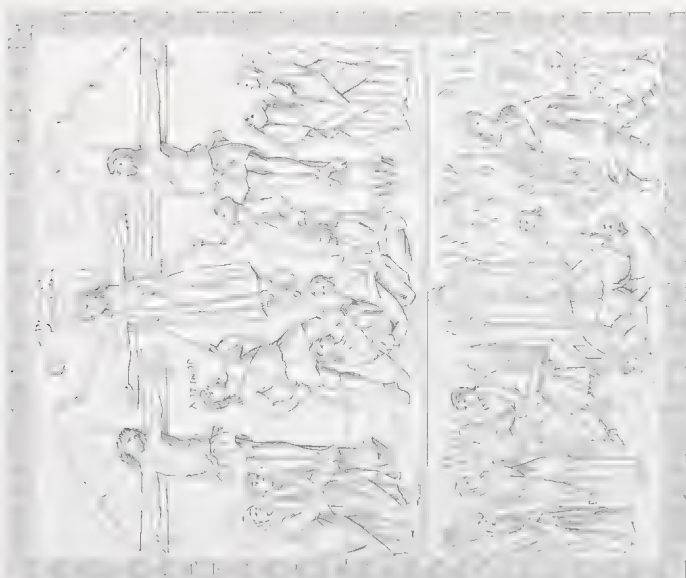


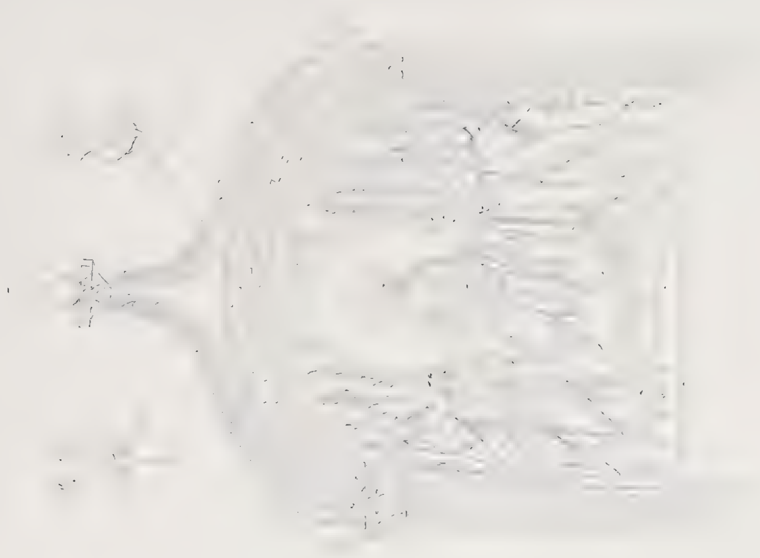




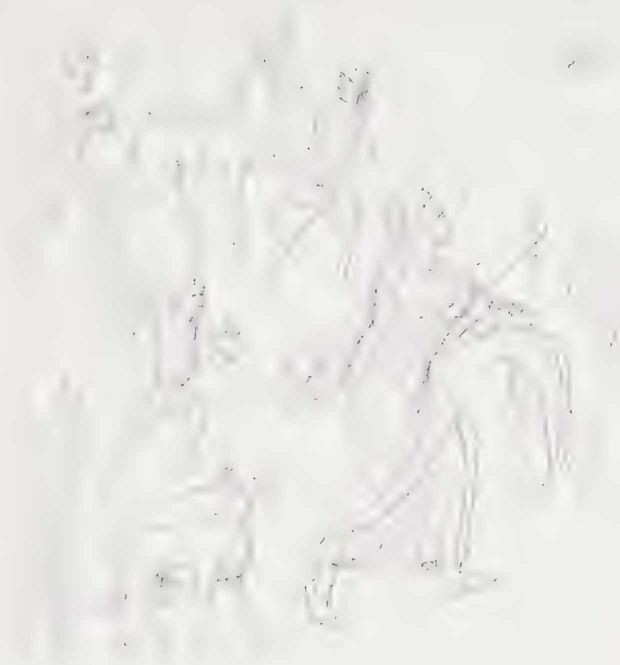




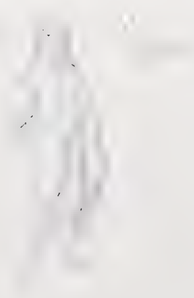








































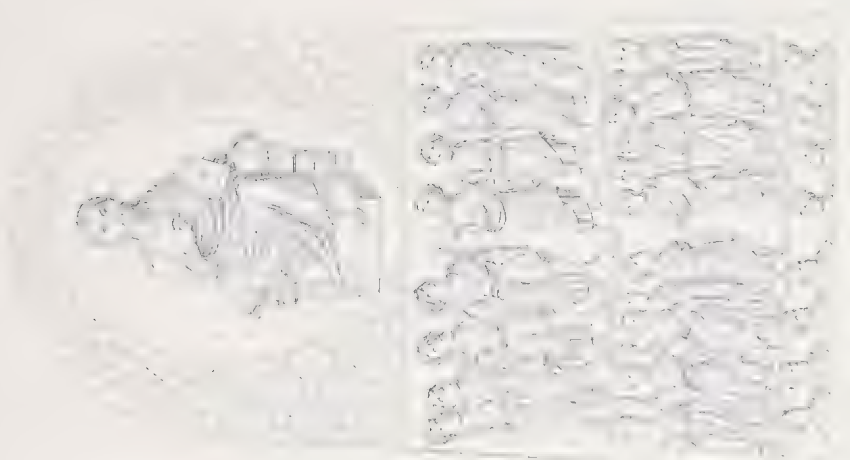


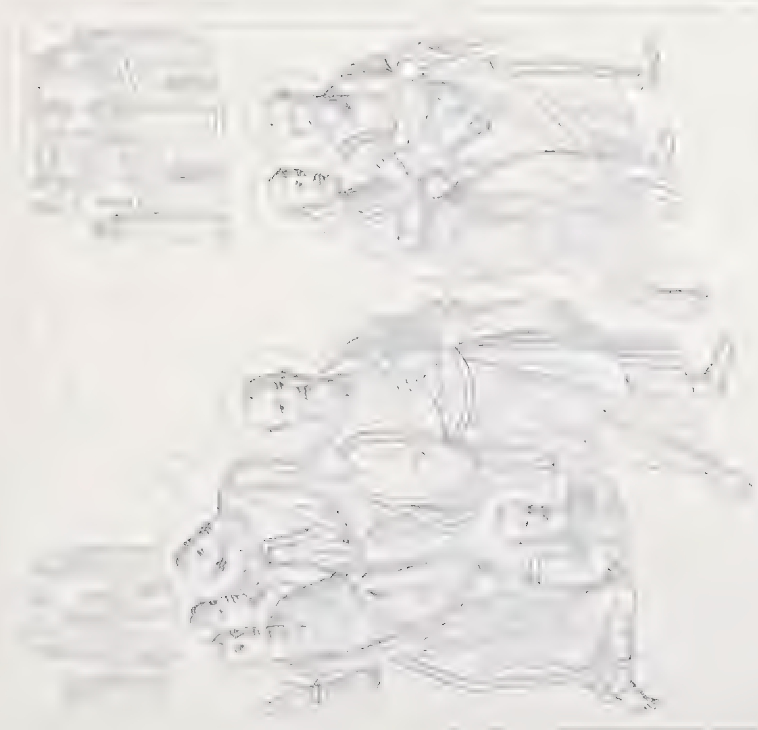






























































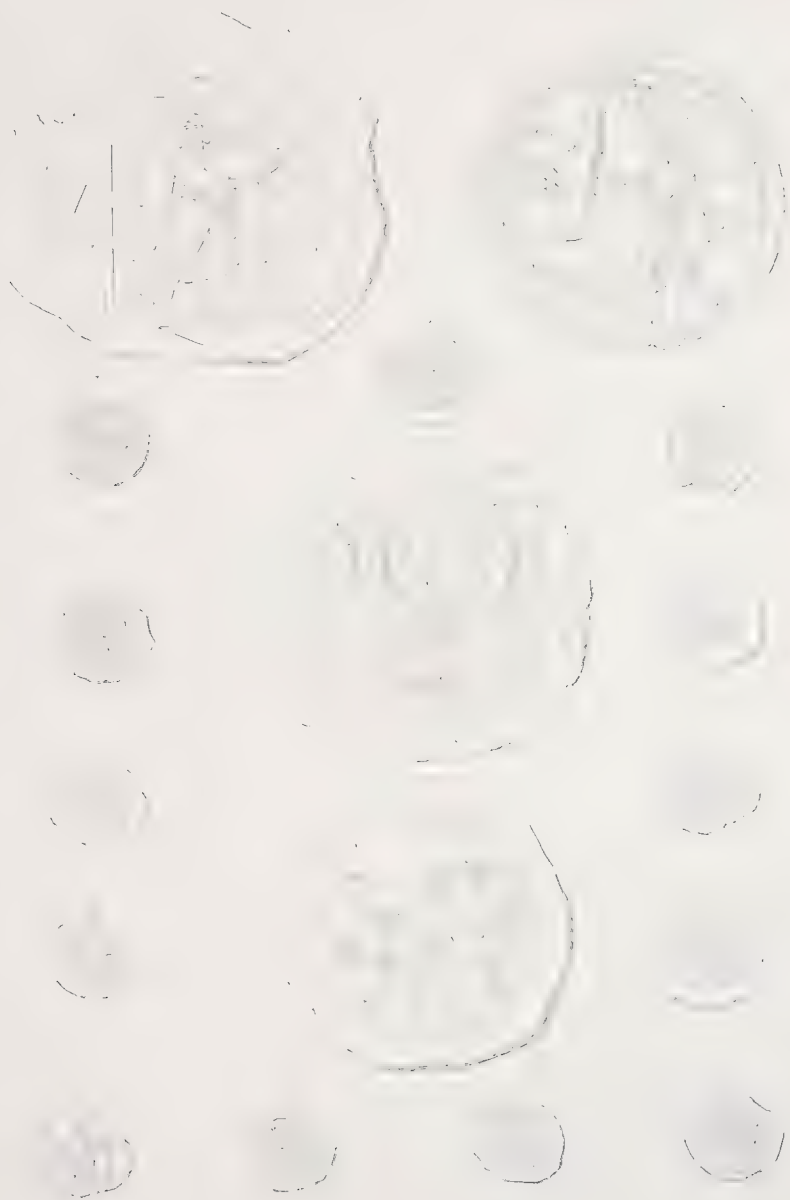


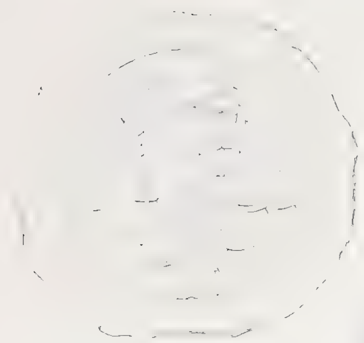
















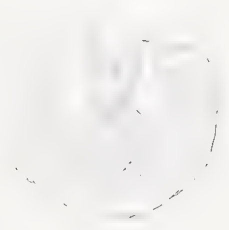
























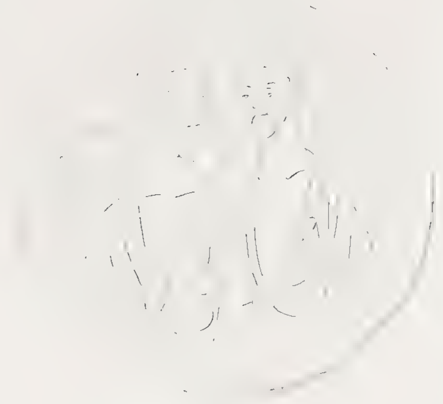
















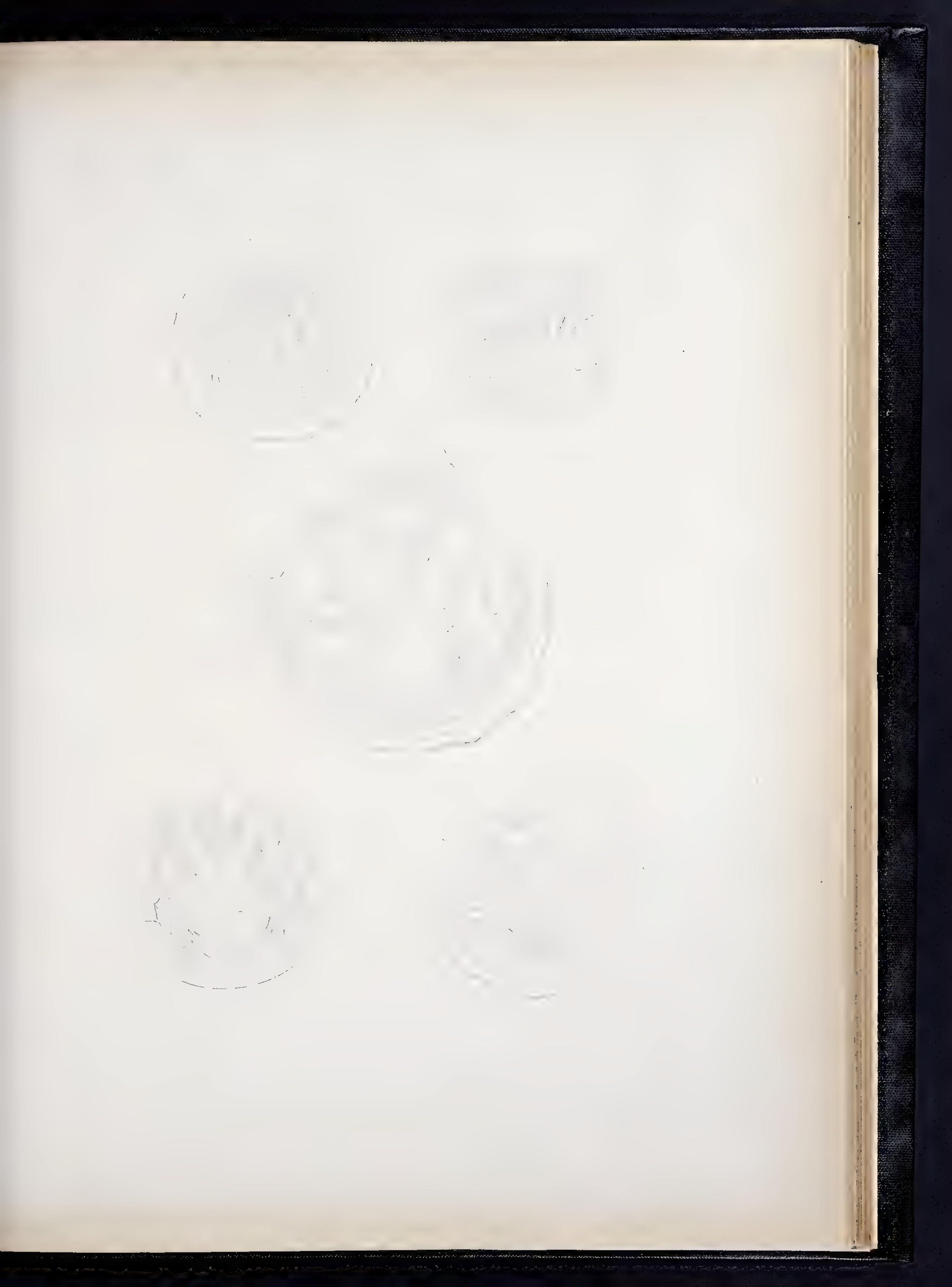


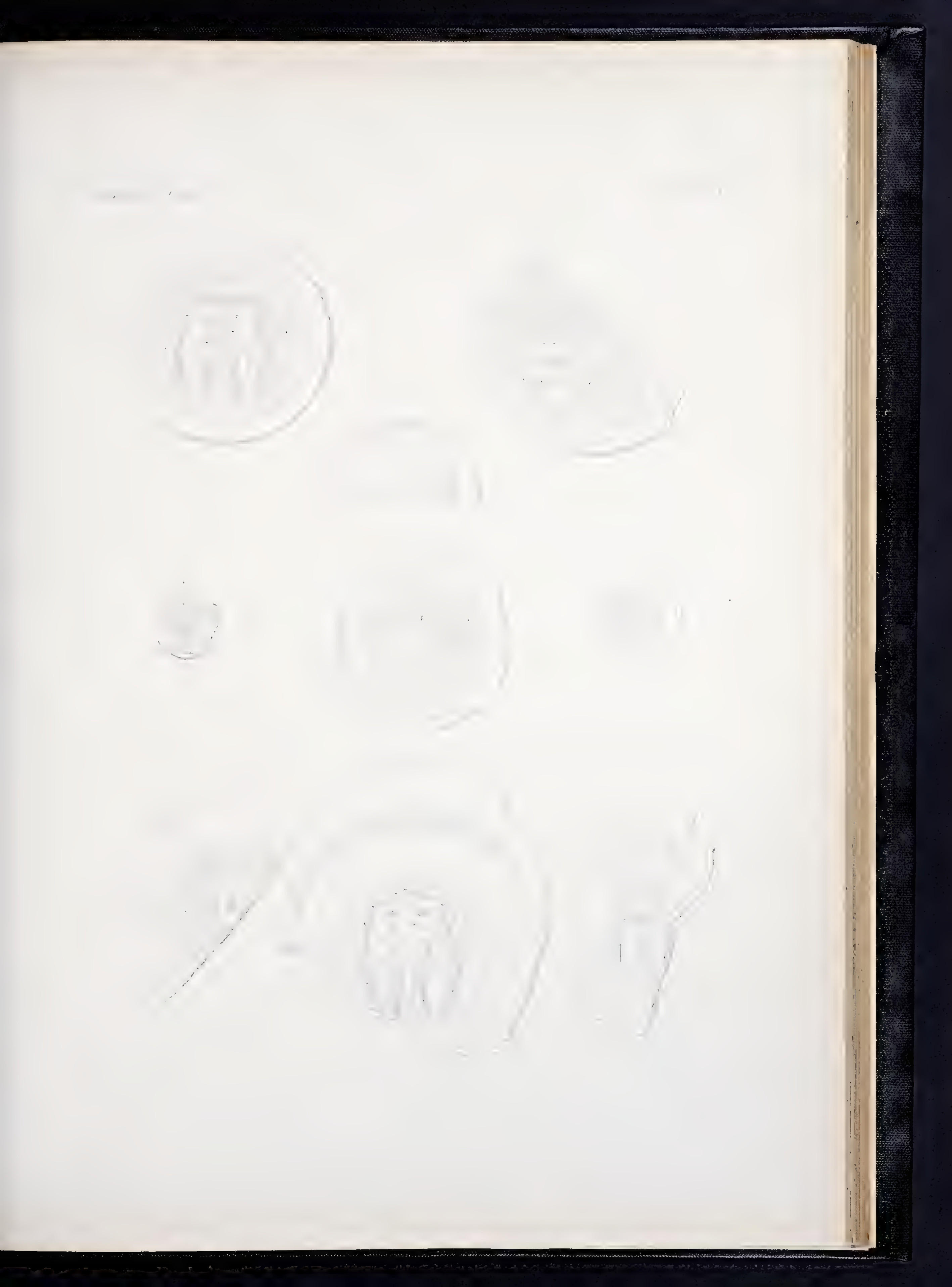








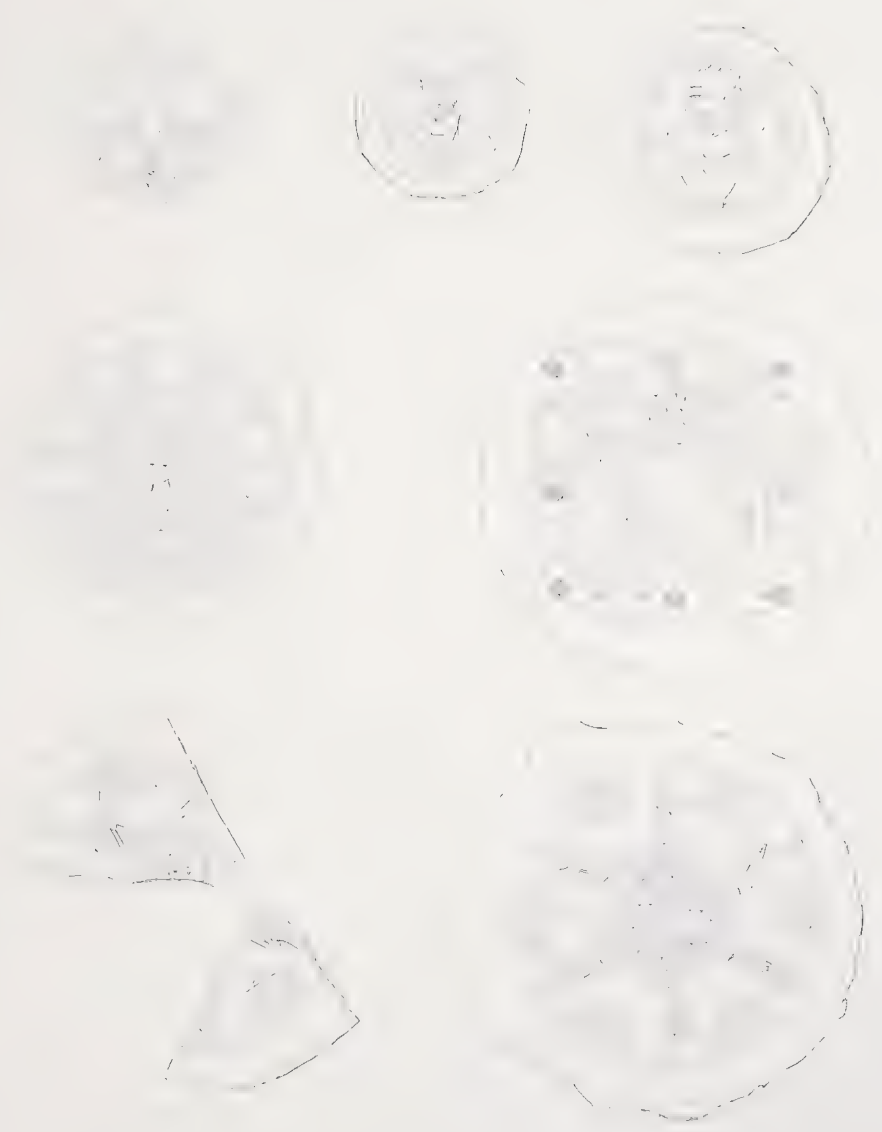


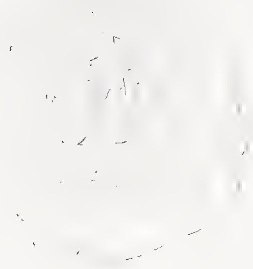
















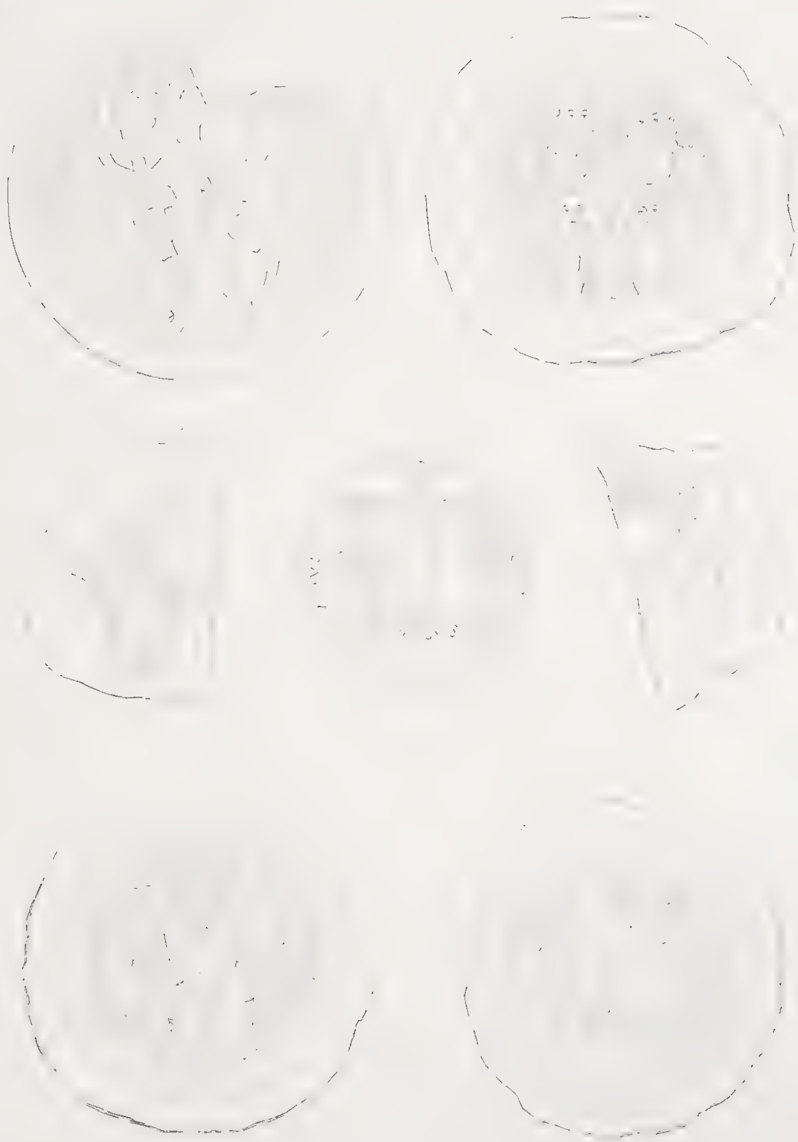








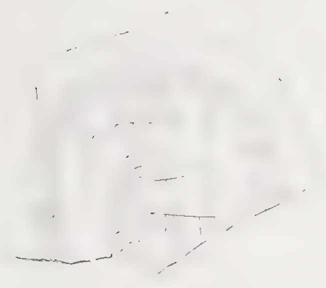








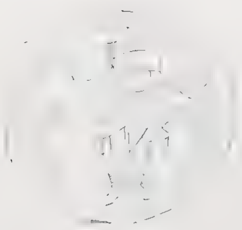


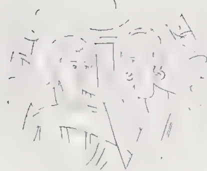


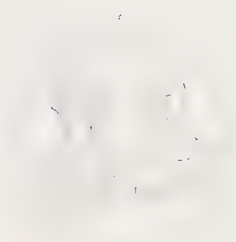






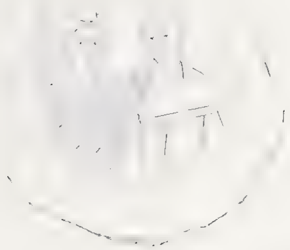





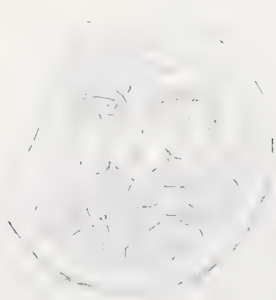






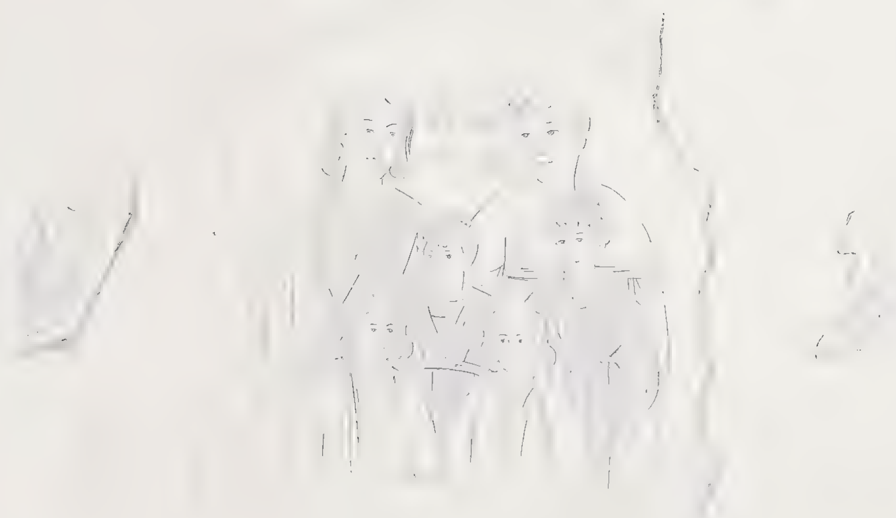
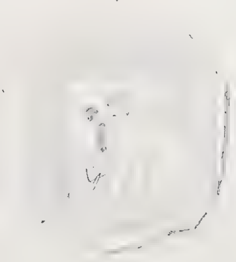
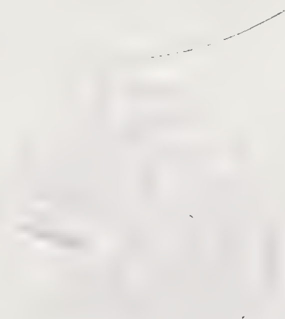




























82-B1494

